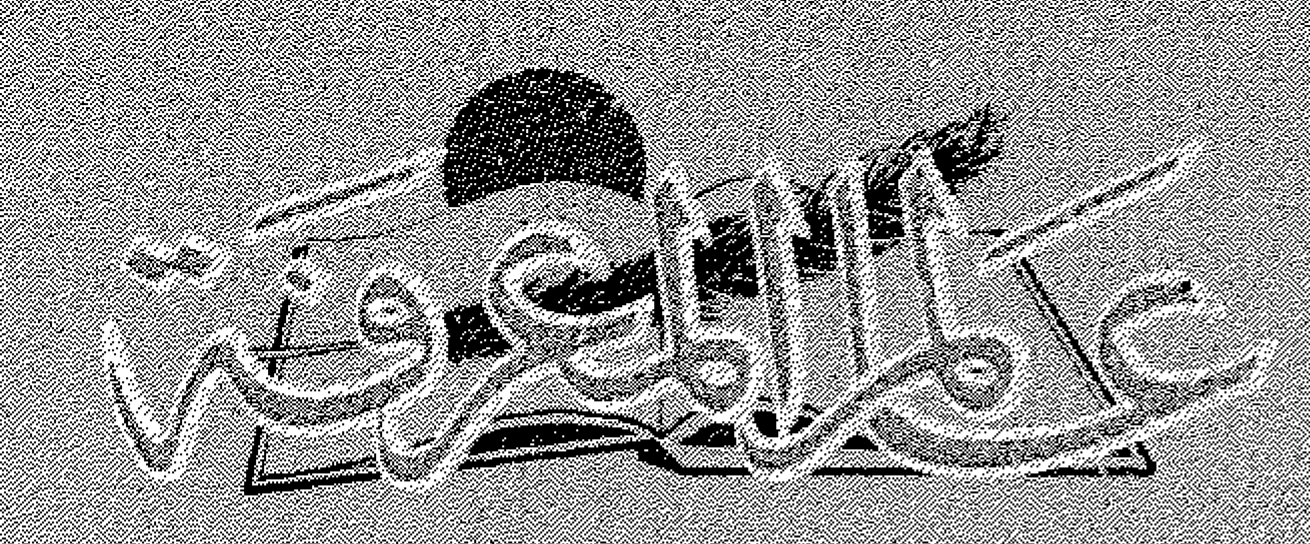
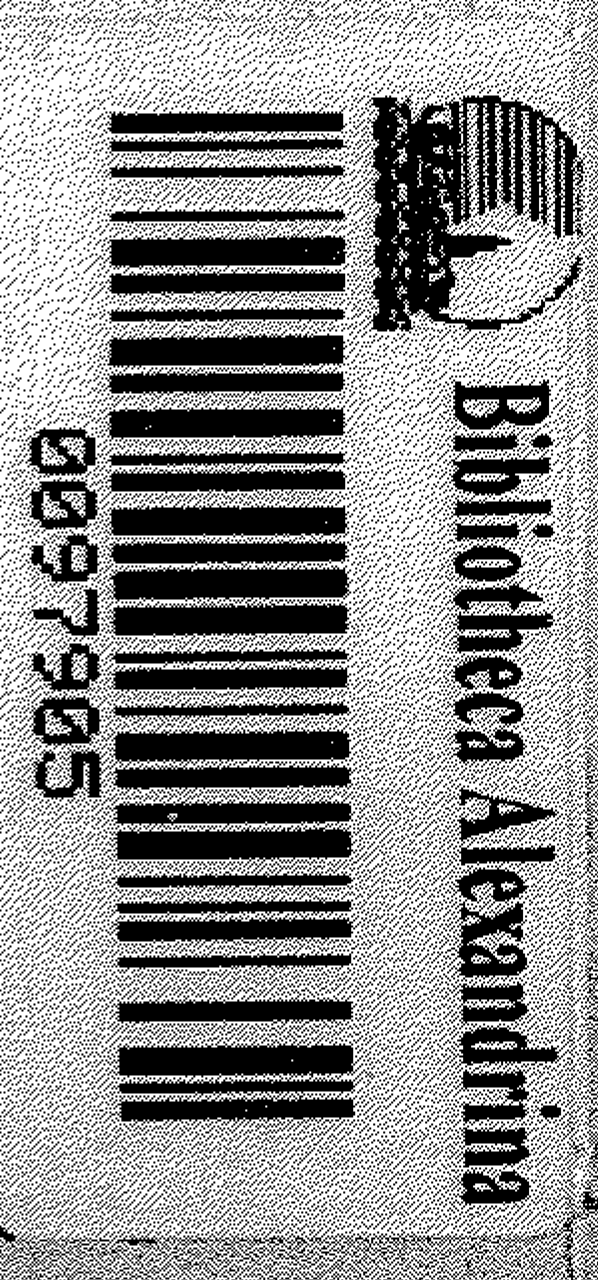


جمالية الفن العربي

د. عفيف بهنسي



سـ... ـهية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



د. عفيف بهنسي

١ ـ صفر / ربيع الأول ١٣٩٩ هـ ـ فبراير (شباط) ١٩٧٩ م

المراسلات:

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب ٢٣٩٩٦ الكويت


جمالية الفن العربي
تأليف
د. عفيف بهنسي

مقدمـــة

منذ ان فطنت ان اللغة التي اتكلمها هي لغة ملايين مـــن الناس ، لهم خصائصهم القومية والتاريخية . عرفت انني واحد من ابناء امة تحتل ارضا واسعة الارجاء ، كما تحتل تاريخا واسع الابعاد . وعرفت ايضا انني احمل هوية محـــددة تتجلى بمعالم حضارة يزداد عمرها عن خمسة الاف عام . ولانني مارست الفن هاويا مدمنا ، فهمت الحضارة العربية من خلال الفن اولا ، وكان علي ان انفق جهدي محددا ، في الاجابة على اسئلة ، طالما طرحت ، او لعلها لم تطرح ، ولكن كان علي ان اثيرها وانا انقب في اسرار هــذا الفن .

وتكاملت امامي رؤية عميقة لهذا الفن ، لم تلبث ان اصبحت فلسفة جديرة ان تقدم للنقاش وهكذا كان ما اثرته منذ عشرين عاما من اراء ، حافزا للحديث عن تعريب الفن وتأصيله في اروقة المؤتمرات والجامعات والندوات .

وانني لشديد السعادة ان ارى هذا الموضوع يأخذ مزيدا من اهتمام الفنانين والنقاد ، واذا كان هذا الاهتمام ما زال يحتاج الى مقياس ومراجع ، فلأن التجربة لم تبتدىء من نقطة صحيحة ،

فليست الاصالة اصلاحا ثقافيا ، بل هي عودة الى الذات ، عودة تقوم على ثورة ثقافية ترفض الدخيل والمستورد والمفروض ، لكي تبعث الاصيل والخاص . ولا اريد ان اجعل من كلمة الثورة امرا مبهما او مستحيلا . فما ادعو اليه هو التحرر الثقافي . والعرب ما زالوا اسرى استعمار ثقافي عميق الاثر .

ولئن كان هذا الكتاب هو اخر ما اقدمه في سلسلة الدعوة الى التحرر الثقافي الفني ، فلقد جمعت فيه اسس الفن العربي ، كما عرفتها ، لكي تكون مقياسا للتمييز بين الفن الدخيل والفن الاصيل ، بين الجمالية الشائعة والجمالية المهجورة ، بين الشخصية الفنية الكاذبة والشخصية الفنية الصحيحة . ثم لكي يكون هذا الكتاب مدخلا لمن يسعى وراء معرفة فلسفة الفن العربي . ومن الله الايد والتوفيق .

عفيف بهنسي

الفصل الأول

الجمالية العربية

١ ـ الجمالية « العربية » .. لماذا ؟!

لم يعد غريبا ان نتحدث عن حضارة وفن عربي ، بعد ان كان المستشرقون من مؤرخي الفن يفضلون استعمال كلمة الفن الاسلامي والحضارة الاسلامية ، للدلالة على الفنون التي ظهرت وانتشرت بعد ظهور الاسلام وانتشاره .

ولكن كلمة عربي اصبحت تستعمل للدلالة على الفن الذي ما زالت آثاره قائمة في البلاد العربية منذ ظهور الاسلام فيها . وقد برر مؤرخو الفن هؤلاء تسميتهم الجديدة تبريرات مختلفة ، فلقد رأت « اتيل » (١) أن الثقافة العربية سابقة للاسلام ، ولكن بفضل الاسلام انتشرت اللغة العربية والفن عبر العالم المسلم حاملا مفهوما خاصا وشخصية متميزة .

بينما رأى رئيس القسم الاسلامي في متحف الميتروبوليتان ـ واشنطن ـ الاستاذ **ايتنهاوزن** (٢) « ان لكلمة عرب تاريخها الطويل ..وقال انها ستستعمل في كتابه « التصوير العربي » بمعناها الاشمل لتشير الى الحضارة العالمية لتلك الامبراطورية التي نشأت في القرون الوسطى ، وكان مصدرها الدين العربي الجديد ، الاسلام ، وارتبطت الى حد كبير برباط اللغة العربية » .

والحق ان تحديد هوية الفن الذي ظهر على الارض العربية مازال محاطا بجدل ، ويرجع ذلك الى الاعتقاد من ان هذا الفن

---

(١) E. Atil : Art of the arab world, Washington D.C. 1975

(٢) R. Ettinghausen : La peinture arabe - Skira - 1969

وانظر الترجمة العربية بقلم ، عيسى سلمان وطه التكريتي « التصوير عند العرب » بغداد ١٩٧٢ ــ ص ١١ .

ارتبط بمفاهيم الاسلام وباغراضه ، وانه مدين لدولة الاسلام التي انتشرت على ارض غير عربية ، اكثر من ان يكون مدينا لتراث عربي اصيل . ان هذا الراي الذي تراجع مؤخرا ، صدر على لسان كثير ممن كتبوا في فلسفة الفن من امثال « غاية » Gayet « وبريون » Brion . أو من كتبوا في تاريخ الفن من امثال « كريزويل » Creswell و « مارسيه » Marçais الذين راوا أيضا ان هذا الفن ورث مظاهر الفنون والعمارة التي كانت سائدة في بلاد الشام وهي الساسانية والبيزنطية ، ويحاول « مارسيه » ان يكون منصفا فيقول (١) : « ليست شخصية الفن الاسلامي موضوع جدل ، الا انه وهو آخر وليد في فنون عالمنا القديم ، لا بد ان يكون مدينا بالكثير للفنون التي سبقته ولما كان مهد الفنون آسيا الغربية التي شهدت ازدهار أكثر الحضارات اهمية ، فقد جنى من تراثها ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر ، ثم اعطى هذه العناصر طابعه الخاص ، أعطاها وجها جديدا لا يمكن به التعرف على أصولها . وقد كفى هذا الفن ان يمر مائة عام من الزمان ، لكي يترسخ في اعمال لم يعد بالامكان نسبتها للفنون القديمة التي اغنته . وعلى مر القرون كان يبتعد اكثر فاكثر عن المؤثرات التي أحاطت بمقدمه الى العالم» .

ان هذا النسب الى فنون أخرى كان مشكلة دائما كما يقول « غرابار » Grabar وكان أول من تناول هذه المشكلة هو « هرتزفيلد » (٢) ، بل أن جيل ما بعد الحرب العالمية الاولى من الاثريين ومؤرخي الفن كان كذلك ، نذكر منهم « زاره » Sarre و « دوفوغه » De Vogüé و « بتلر » Butler و «غيرترودبل» Gertrude Bell . على أن « غرابار » (٣) يعتقد أن لقب هذا

---

(١) G. Marçais : L'art musulman P.U.F. 1962

(٢) وترجم الكتاب الى العربية من قبلنا « الفن اسلامي » دمشق ١٩٦٣ .

(٣) E. Herzfeld : Die Genesis der Islamischen Kunst
O. Grabar : The formation of Islamic Art - 1973 Yale

الفن بالاسلامي ياخذ مفهوما خارجا عن الاطار الديني ، ذلك ان ثمة فنا يهوديا اسلاميا ، مارسته على ارض الاسلام اقلية يهودية ، وثمة فن مسيحي اسلامي او قبطي اسلامي نراه في الشام او في مصر ، وعلى هذا فان ما يقصد بتسمية فن اسلامي هو غير ما يقصد بتسمية فن بوذي او فن مسيحي .

ان ما يقصد بهذه التسمية حسب راي « غرابار » هو انتساب هذا الفن الى ثقافة او حضارة ارتبط بها اكثر السكان الذين يؤمنون بالاسلام دينا ، وبهذا المعنى فان تسمية الفن الاسلامي عنده ، مختلفة ايضا عن تسمية الفن الاسباني او الفن الصيني نظرا لعدم وجود ارض اسلامية وشعب اسلامي .

وبهذا المعنى ، فان تسمية فن اسلامي تقابل في الواقع تسمية فن قوطي او فن باروكي . هنا يبدو غرابار ، وبعد ان اجتاز العقدة التي اشتبك فيها السابقون من المؤرخين ، ففصل الفن عن الدين وربطه كما فعل **ايتنهاوزن** بالحضارة ، يبدو اسيرا ايضا لمشكلة لا قومية هذا الفن .

ان الحديث عن الانسان والارض لا يؤدي بالضرورة الى الحديث عن الأمة . ولكن الحديث عن التاريخ وهو الحد الزماني والمثال المجرد للانسان ، ثم الحديث عن اللغة وهي الحد المادي والجغرافي هما الطريق الى القومية . وما زال هذان العنصران بعيدين عن اهتمام المستشرقين ، ولكنهما اصبحا قطبي الحديث عن القومية العربية لدى الاجيال العربية الجديدة .

ان الخطوة العلمية التي يجب ان نقوم بها باتجاه تحديد دقيق لهوية هذا الفن لا تتطلب اية مغامرة ، ونحن عندما استعملنا اصطلاح « العربي » للدلالة على فن يخص الامة العربية فانما نعتمد على المبادىء التالية :

اولا : ان الفن هو الحضارة ، فهو فعالية ابداعية راقية تدل على مستوى رقي الانسان ووسائله في مجتمع معين ضمن حدود

مكانية وزمانية ، وهو لغة تعبيرية مرتبطة بروح هذه الامة . فإذا كانت الامة العربية واضحة بخصائصها وتاريخها ، فان الفن الذي افرزته هذه الامة عبر تاريخها هو فن عربي . وتزداد رقعة هذا الفن وتتوضح معالمه بقدر ما تقدمه الكشوف الاثرية من اضافات على حدود تاريخ هذه الامة وفي تفاصيل حضارتها .

ثانيا : ان ربط هذا الفن بهوية اسلامية يعني ربطه بالدين الاسلامي ، ومهما حاول المؤرخون تفسير هذه الاسلامية تفسيرا قوميا ، فانهم لا يستطيعون بذلك تمييز الفوارق الحضارية التي سببها اختلاف المصادر التي اثرت في تكوين هذا الفن .

ثالثا : ان الحديث عن الفن في البلاد الاسلامية ممكن دائما ، الا انه يضم مظاهر العمارة والفن التي كان الاسلام سببا لها . وهكذا فان ثمة جمالية اسلامية لا بد من توضيحها وتفسير عنصرها وتحري اصولها الثقافية ، هنا يلتقي الحديث عن الجمالية العربية بالحديث عن الجمالية الاسلامية ، طالما ان الاسلام هو ذروة من ذروات الثقافة والحضارة العربية .

رابعا : ان تسمية « الفن العربي » ، تعني اعطاء هذا الفن صفة قومية حضارية مستقلة ، تحدد اصوله الاولى وتوضح امتداداته وتأثيراته ، كما توضح التداخلات والتأثيرات الحضارية الاخرى التي تمثلها واندمجت في شخصيته .

خامسا : ان كلمة « عربي » هي النعت الافضل لتحديد صفة هذا الفن القومية ، ونحن لا نقصد بها مجرد ربط هذا الفن بالدول العربية اليوم ، او ربطه بالجزيرة العربية قبل الاسلام وبعده ، وانما ربطه بحضارة عريقة ما زلنا نكتشف ابعادها في اعماق التاريخ . وهذه الحضارة ذات شخصية موحدة بلغتها وجغرافيتها ، ويمكن نعتها باسم العربية ، نسبة الى « عربي » وهي تعني باللهجات القديمة الاكادية والعمورية ـ ساكن البادية (1) . ولقد وردت هذه التسمية في مدونات عام ٨٥٣ قبل

---

(1) عبدالحق فاضل ـ عربي ـ آرامي ـ عبري . مجلة سومر ـ ١٤ ـ عام ١٩٥٨ .

الميلاد والتي ذكر فيها ان الملك الآشوري شلمنصر الثالث هزم « جندبو العربي » . وكلمة عربي او عريبي تعني البدوي اي ساكن البادية ، وبهذا المعنى وردت كلمة الاعراب في القرآن ، ولقد تبين للمؤرخين ان كلمة عبرى او عبيرو تحمل نفس المعنى (١) وهذا يدل ان اللفظ الواحد تحريف للآخر ، ولقد استعمل لفظ عبري من قبل اليهود في التوراة لتأكيد ارتباطهم بشعوب هذه المنطقة التي تعود الى تاريخ قديم .

وفي رقم ايبلا (٢) التي تجاوز عددها ستة عشر الفا ، مسا يشير الى وجود اسم عابر يوم أو ابيريوم ، ومن المعتقد (٣) ان كلمة Iber تعني عابر اي رجل البادية ، وهذا يعني ان أصل كلمـة العرب قديم جدا يرجع على الاقل الى عام ٢٥٠٠ ق.م .

واذا اضفنا الى ذلك ان لغة ايبلا ولغة أكاد المعاصرة لها هما لغتان توامان ، بل ان اللهجة الايبلائية هي اصل الكنعانية التـي اصبحت لغة اليهود تحريفا لها . فاننا نرى ان هذه اللهجات كلهـا بما بينها من وحدة واضحة ، هي أصل اللغة العربية التي ازدادت مفرداتها مع الايام وتوضح بيانها وترسخت بفعل القرآن الكريم . وهكذا كانت وحدة اللغة هي العامل القومي الاساسي الذي يؤكد وحدة الامة العربية على هذه الارض ، كمـا ان التاريخ المشترك الذي تعاقبت شعوب هذه الارض على تكوينه ، شاهد على الوجود الزماني لهـذه الامة .

---

(١) اسرائيل ولفنسون : تاريخ اللغات السامية ــ القاهرة ١٩٢٩ .

(٢) اكتشفت مدينة ايبلا في تل مرديخ شمالي سورية وهي ترجع الــى عـام ٢٥٠٠ ق.م ، وكانت مزدهرة واسعة السلطان والعلاقات حتى أنها تفوقت على اكاد . انظر دراستنا عن هذه المدينة في مجلة العربي الكويتية العدد ١١ــ ١٩٧٧ . وانظر دراستنا (ايبلا والتوراة) في مجلة المعرفة العدد ١٩٧ ــ ١٩٧٨ دمشق .

(٣) G. Pettinato : The Royal Archaives of Tell Mardikh - Ebla Biblical Archaeologist, May 1976.

ولا بد ان نضيف الى هذين العاملين ، اللغة والتاريخ ، عامل العقيدة ، لقد تبين من خلال مكتشفات ماري ـ على الفرات وأوغاريت * ـ قرب اللاذقية ؛ وايبلا ؛ ان التوحيد قديم جدا في عبادات الاولين من أجدادنا ؛ وان الاله ايل اله ابراهيم الخليل كان فوق مستوى الارباب ، وهو اله شامل مطلق آمن به العموريون والكنعانيون ، وهو يعادل آنو وأيا عند الاكاديين ، ومفهوم هذا الاله هو نفسه مفهوم الله الذي أصبح اكثر وضوحا واطلاقا وعزة في الاسلام . وهكذا فان وحدة العقيدة منذ بداية التاريخ وحتى اليوم تاتي عاملا متمما لوحدة القومية على هذه الارض .

٢ ـ الفن بين مفهومين :

لا بد من دراسة مقارنة بين مفهوم الفن في الغرب هذا المفهوم الذي اصبحنا نتبناه في بلادنا العربية ، وبين مفهوم الفن العربي هذا الذي نجهله ونبتعد عنه . ولا بد من القول ، ان مثل هذه الدراسة لا تعني ابدا اننا سنبحث في تقييم الفنيين من خلال ما يتميز فيه مفهوم على اخر ، بل انها تعني ايضاح شخصية كل فن مما يسعفنا لتحديد موقعنا من هذين الفنين ، ولسوف نرى اننا غرباء وقاصرون عن معايشة مراحل الفن الغربي كما اننا قطعنا الصلة باصول فننا .

عندما يعالج موضوع الفن العربي فان المسألة الاساسية التي تتصدى للباحث هي (أن شخصية الفن العربي الاسلامي تكونت بسبب المنع) ، ويتطوع المستشرقون والمثقفون العرب من ورائهم ، للتوسع في تحقيق المنع او في نكرانه . والواقع ان هذا الراي يعني ان الفن العربي يعيش منذ وجوده حالة القمع التي تبعده عن التكامل والنضوج ، فهو يتضمن :

١ ـ الاعتقاد أن الفن التشكيلي كما عرفه الغرب في العصر الاغريقي وفي عصر النهضة والباروك * وحتى اليوم ، هو الصورة الوحيدة المشروعة للفن .

٢ ــ النظر الى الفن العــربي والاسلامي على انه فن زخــرفي لم يرق الى مستوى الصورة الصحيحة للفن بحسب ما توصل اليه الفن الغربي .

٣ ــ تعليل سبب عدم ظهور الفن التشكيلي في البلاد العربية كما تم في عصر النهضة الى منع الاسلام للتصوير التشبيهي ، مما افسح المجال للرقش العربي * المجرد .

١ ــ الفن التشكيلي في الغرب ليس الصورة الوحيدة المشروعة للفن:

بين الفن الكلاسيكي (الاغريقي الروماني) وبين عصر النهضة في اوروبا فترة طويلة من التاريخ كان الفن فيها مرتبطا ارتباطا قويا بالكنيسة . بل ان الفن في هذه المرحله فقد جميع خصائصه ــ كما يعتقد رجال عصر النهضة ــ لكي يصبح في الشرق البيزنطي عمــلا مقدسا يمارس بطقوس خاصــة ومفاهيم خاصة لتمثيــل العائلة المقدسة والحواريين وبعض الموضوعات الدينية الاخرى بصورة رمزية وثابته وفق نمط معين لا يمكن الخروج عنه . وتتصدر هذه الايقونات المقدسة صدر الكنيسة في الايكونوستاز * ويقف أمامهــا المؤرخون بخشــوع ، بل انهم ليعبدونهــا في كثير من الاحيان ، وما حروب الايكونوكلازم * في القرن الثالث عشر في القسطنطينية الا مثال على الصفة القدسية التي كانت تتمتع بها الصورة في العهود البيزنطية .

اما في الغرب القوطي ، فلم تكن التماثيل التي تزين واجهات الكاتدرائيات لتحمل في بداية الامر وخلال القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر أية دلالة على شخصية هذه التماثيل ، بل كانت هــذه المجموعات الحجرية المكرورة على الافاريز والاطاريف والاطارات ، اشبه بجوقات موسيقية تردد اللحن الالهي المنطلق من مزامير الارغن الضخم الذي يملأ رحاب الكاتدرائية في الداخل .

وعندما قام الفنانون في ايطاليا في القرن الرابع عشر أمثــال مازاتشيــو (Masaccio) وجيــوتو (Giotto) وفرا انجيليكــو

(Fra Angelico) بالبحث عن صورة العذراء والمسيح ، من خلال الصورة المالوفة في فلورنسا ، على ان تكون الصورة الاكثر جمالا وكمالا ـ كان ذلك بداية العودة الى مفاهيم الفن الاغريقي الروماني، هذه المفاهيم التي تعتبر الطبيعة والانسان خاصة مصدر الجمال والكمال ، بل جعلت الآلهة على شاكلة الانسان ، والتي نادت بفن يقوم على محاكاة الانسان في أحسن مقاييسه الرياضية واجمل اشكاله وأسمى اخلاقه ومطامحه .

لقد كان عصر النهضة بداية الفن الاوربي ، وهو اذا اطلق عليه دائما وحتى بداية هذا القرن اسم الفن الحديث . فانما ذلك لمقارنته بالفن القديم ، الفن الاغريقي ـ الروماني الذي عرف دائما باسم الفن الكلاسيكي اي الفن المقياس الواجب اتباعه .

ان رجال عصر النهضة يعتقدون أن الفن قد ابتدأ مع جيوتو ووصل قمته مع ليوناردو وميكل انجلو ورافائيلو ، وان الفن البيزنطي أو القوطي لم يكن فنا بالمعنى الصحيح ، بل كان زخرفة وتجميلا للاماكن المقدسة أو كان لتكريم العذراء والمسيح. واستمرت الدعوة لالتزام مبادىء هذا الفن الحديث وعدم الانحراف عنها ، حتى ان كارافاجيو (Caravaggio) وضع اسسا راسخة لفن اتباعي جديد يقوم على هذه المبادىء الماخوذة من تجارب واساليب جميع اعلام عصر النهضة ، وانتشرت (الكارافاجيوزيه) في انحاء اوروبا على انها الاتجاه الاكاديمي لعصر النهضة .

وفي عصر الثورة الفرنسية كان رجال الفن من امثال دافيد David المصور ودوكانسي (De Cancy) المعماري وكانوفا (Canova) النحات يدعون الى عودة شاملة الى فن الرومان ، وهو المصدر الاساسي لفن عصر النهضة ، بل كانوا يفرضون ذلك فرضا بقوة السيف والمقصلة .

هذه هي الخصائص الاساسية للفن التشكيلي الغربي ، وهو فن قومي مرتبط بجذوره الرومانية ، وهو فن واقعي مثله الاعلى في الشكل الانساني .

ولكن هل استمرت هذه الخصائص ثابتة في الفن الغربي ؟.

الحق انه لم يلبث عصر النهضة وقد وصل الى قمته في القرن السادس عشر حتى ظهرت النهجية (Manièrisme) * ، وظهر بعدها بسرعة فن الباروك (Baroque) * والروكوكو (Roccoco) * . هذه الاتجاهات التي اعتبرها مؤرخو الفن في الغرب ضلالا ، وانحرافا ، بل سقوطا وانحطاطا على الرغم انها استمرت قائمة حتى الثورة الفرنسية ، وكان اول ما قامت به الثورة أن نقضت هذه الفنون وهي تقضي على الحكام والسادة الذين احتضنوا هذه الفنون .

ولكن ما ان انتهى عهد الثورة حتى تفجرت الروح الرومانتية * وتفتحت ابواب الابداع وظهرت مدارس واتجاهات فنية لا حصر لها ، ولم يكن بمقدور الفن الغربي بمفهومه القديم ان يظهر ثانية الا عن طريق ثورة جديدة ، فكانت الثورة الشيوعية عودة للفن الاوربي التقليدي وان اختلفت اهدافه وموضوعاته .

اما اتجاهات الفن في غربي اوربا وفي امريكا فانها ما زالت تعاني التشرد بعيدا عن ملامح الفن التقليدية ، وان كانت منسجمة تماما مع التطور الصناعي والاجتماعي ، ومع المشكلات والتأزمات الحضارية والاجتماعية والنفسية التي يعانيها الغرب الليبرالي .

الفن الغربي اذن ، ومن خلال هذا العرض السريع الذي يوضح لنا تكونه ومساره عاش بعيدا عن التأثيرات الفنية الاخرى مستقلا بذاته ومؤكدا خصائصه بآراء فلاسفته وعلماء الجمال ، أو من خلال الثوار والمصلحين . ولم يكن بامكانه أن يتمرد على هذا الفن الذي اعتبر دائما مصدر عزته القومية ، كما لم يكن من الممكن فرض فنون أخرى على الغرب ، لان تقدمه الحضاري المستمر منذ عصر النهضة ، بل وتوسعه الامبريالي والاستعماري والاستيطاني ، جعله بموقع المؤثر والناشر لذلك الفن الذي انتقل الى انحاء العالم ، مع انتقال صادرات الغرب من الآلات والادوات والازياء والطرف .

وكان انتشار نفوذه معادلا وموازيا لانتشار نفوذ السلطة السياسية والاقتصادية الغربية في العالم . خلال هذه الحقبة الطويلة أي بين عصر النهضة وبداية هذا القرن ، كانت الفنون في العالم ، وخارج نطاق اوروبا تسير في اتجاهها القومي الصحيح ، فنون ذات أبعاد فكرية وفلسفية وجمالية مستقلة تماما عن الفن الغربي ، ولكن ظروفها لم تكن مواتية كما تم للفن الغربي ، فلقد كان الوضع الاجتماعي والاقتصادي في آسيا وافريقيا متخلفا ، لم يسمح للفنون التي تتفتح مع تقدم الحضارة ، أن تتطور وتزدهر وتنتشر . وحتى بعد أن تقدمت الحضارة في القارة الاسيوية ، فان النهضة فيها انما قامت على معطيات غربية في أكثر نواحيها ، فلم تظهر الفنون فيها بحلتها الاصلية بل بملامح مستوردة ، وهذا ما دفع شعوب تلك القارة أن تنادي ببعث فنونها والعودة اليها ودحض جميع النزعات المستوردة والمفروضة .

ان هذه المجابهة التي نشهد اليوم فصولها ، تؤكد استقلال الشخصية القومية في الفن ، وتوضح يوما بعد يوم أن الفن الغربي ليس هو مقياس الفنون كلها ، وليس هو الفن العالمي ، وان انتشاره انما تم تبعا لانتشار النفوذ الغربي في العالم ، أو انتشار أساليب التعليم الغربية ، فجميع كليات الفنون في العالم تقريبا تسير على هدى ما كانت تسير عليه مدرسة الفنون الجميلة في باريز (البوزار) * دون أن يكون في مناهجها فصل واحد لتدريس الفن المحلي التقليدي .

ونرى ذلك بجلاء في بلادنا العربية ، فمنذ ان تأسست **مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة عام ١٩٠٨** ، كان أساتذتها من الفرنسيين ، بل كان مدير الفنون الجميلة فرنسيا ، وكان الفن الغربي هو موضوع الدراسة ، ولم يكن النحات **مختار** الا خرقا لذلك النظام المفروض ، فكان بأسلوبه المصري مثالا على استقلال الشخصية المحلية عن الفن الجديد المفروض على العالم .

ب ـ هل الفن العربي والاسلامي فن زخرفي متخلف عن مفهوم الفن التشكيلي ؟ :

كثيرا ما نظر الى الفن العربي الاسلامي على انه فن فولكلوري سعى المستشرقون في ظل الاستعمار الى رعايته، كما لو كان لقيطا طريفا يحتاج الى التبني والمواساة . هكذا كان شأن **اوستاش دولوره** (١) الذي استقر في قصر العظم بدمشق خلال العشرينات ، يسعى وراء الرقش العربي والصناعات الفنية لا يرى فيها الا متعة المستغرب الباحث عن الطرفة ، والساعي لاكتشاف الغريب من عالم دون ان يميز في بداية امره انه امام فن له جذور عميقة وأبعاد فلسفية تحتاج الى المزيد من التعمق والبحث . حتى اذا تبين له ذلك عاد لكي ينشر آراءه في فرنسا وامريكا وقد أصبح كاتبا مرموقا ، موضحا شخصية هذا الفن التي أثرت في الفن الحديث على الرغم من فارق النفوذ الحضاري بين الغرب والشرق ، ومعلنا أن بيكاسو (Picasso) نفسه ليس أكثر من فنان تبنى كل تعاليم الفن العربي الاسلامي .

وعلى الرغم من الدراسات القيمة التي قدمها مؤرخو الفن من أمثال كونل Kuhnel الالماني ومارسيه Marçais الفرنسي وايتنهاوزن Ettighausen الامريكي (٢) وغيرهم كثير جدا ، والتي تدور حول الفن الاسلامي في البلاد العربية والفن العربي ، فان قليلا منهم من عني بالكشف عن أسرار الفن العربي والاسلامي وسعى لتحديد فلسفته ، وان كانت محاولات غاييه Gauyet ودافزن Presse d'Avesne القديمة ، قد اعطت اشارات مهمة على الرغم من سوء الفهم الذي اعترى كثيرا من التحليلات . ويجب أن نشيد

---

(١) انظر دراسته :
E. De Lorey : Picasso et l'Orient musulman
— Gazette des Beaux Arts. Paris 1925

(٢) R. Ettinghausen : La peinture arabe Skira, 1969.

بدراسات بشر فارس ، التي وان كانت محدودة ، فهي تعطي الدليل على ان الكتابة عن فلسفة العربي تحتاج الى معايشة طويلة وال[illegible] اهتمام محدد بالكشف عن أسرار هذا الفن (١) .

على اننا في السنوات الاخيرة ابتدأنا نتلقى بعض الدراسات الاكثر فهما لحقيقة الفن العربي ، منها دراسة بريون Brion التي اراد بها الدلالة على ان الرقش العربي هو فن مجرد ، وهو أساس الفن التجريدي المعاصر . بيد انه يعود لكي يقول أن الرقش العربي ليس أكثر من فن زخرفي لا يحمل شخصية الفنان المستقلة (٢) .

ومع أن ريد H. Read وجماعة مدرسة الباوهاوس Bauhaus * يؤمنون أن التميز بين فن زخرفي أو تطبيقي وبين فن تشكيلي ، يقوم على تصنيف فاسد ، اذ أن جميع هذه النشاطات تتصف بالابداع وهو شرط العمل الفني ، فان الآراء التقليدية في الفن ما زالت تنظر الى الرقش العربي نظرتها الى فن فلكلوري لا قيمة ابداعية فيه ، ولا يرقى الى مستوى الفن التشكيلي في الغرب .

لا شك أن هذه الآراء لا تجد لها اليوم من يؤيدها ، خاصة بعد أن سرت اتجاهات غريبة في الفن خرجت تماما عن مسار الفن الغربي بأشكاله التقليدية ، واصبحنا نرى رسيمات هندسية تستعمل الفرجار والمساطر أو المحركات والمغناطيس والادوات وتسمي نفسها المدرسة البصرية Op. Art * كل ذلك لكي تدخل الفن السكوني بطبيعته في نطاق الحركة . وأصبحنا نرى القمامة وفضلات المعامل وسقط المتاع مادة لتماثيل ولوحات تسمي نفسها (الفن الشعبي) Pop. Art * أو (الفن الواقعي الجديد) عدا عن الفن التجريدي الذي يقوم على مساحات أو خطوط لا معنى لها ولا دلالة ، الا الطرافة والجدة .

---

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الاسلامية — باريس ١٩٤٨ .

(٢) M. Brion : L'art abstrait, Paris 1962

هذه التحولات المتطرفة في بنية الفن الغربي ، لم تعد تسمح لاي ناقد او كاتب متسرع ان ينظر الى الفن العربي الاسلامي من خلال مفاهيم الفن الغربي التقليدية ، بل اصبح ينظر اليه من خلال مفاهيم الفن الاولى ، فيجد فيه مظهرا ابداعيا سابقا لكل الفنون، كما يرى بيزومب Bezombes (١) الذي وجد فيه عالما ابداعيا مستقلا يعتمد على اسس نظرية لم تكتشف بعد ، وكانت محاولات بابادوبولو Papadopoulo (٢) التي لم يسبقه اليها حتى الان اي باحث ، والتي كشفت عن اسرار المنظور اللولبي في المنمنمات وعن الظل واشكال الفراغ .

ونحن ما زلنا نحاول منذ بداية الستينات تعميق البحث في مفهوم الفن العربي الاسلامي ، ونعتقد أن بحثنا سيستمر ليبقى دليلا لحركة تأصيل الفن في البلاد العربية (٣) .

جـ ـ هل منع الاسلام التصوير ام حافظ على الشخصية الفنية القومية ؟ :

ان الراي الذي يردده المستشرقون من ان منع التصوير في الاسلام هو الحائل في ظهور الفن التشكيلي ، قول يعتمد على اعتبار الفن التشكيلي بأشكاله التي ظهر فيها عند الاغريق أو في عصر النهضة هو الفن المقياس وهو هدف الفنان ، ونحن وقد عرضنا الراي في ذلك ، سنحاول النظر في قضية المنع ذاتها وفي ابعادها .

---

(١) R. Bezombes : L'exotisme dans l'art et la pensée, Paris 1968.

(٢) A. Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman, Paris, 1975

(٣) أنظر مؤلفاتنا : أثر العرب في الفن الحديث دمشق ١٩٧٠ ـ الاسس النظرية للفن العربي القاهرة ١٩٧٢ ـ علم الجمال عندأبي حيان التوحيدي بغداد ١٩٧١ .

سبق أن عرضنا رأينا في المنع (١) . من انـه لم يكن قائماً كأمر ديني مرتبط بموقف الرسول من التصوير بصورة شاملة وانما هو تعليل لاتجاه الفن الاسلامي ضمن خط جمالي يمتد من تقاليد الفن العربي القديمة ، ويأخذ من الاسلام ابعاداً جديدة تستند ولا شك على المبادىء الروحية الاكثر وضوحا ، وعلى المفاهيم التوحيدية التي نفذت الى جميع مجالات النشاط الفكري والاجتماعي والفني .

ونستطيع أن نؤكد رأينا هذا بامثلة نستمدها من تطور تاريخ الفن الاسلامي ، والتي تبين لنا أن هذا الفن بقي محافظا على شخصيته ، وان التحولات التي رافقته كان لها أسباب طارئة .

فالزخارف التي نعرفها في الفن الاموي والموجودة حتى الان في القصور الاموية كقصري الحير الشرقي والغربي وقصر المفجر ، هي علامة على تمسك العربي في بداية عصر الاسلام ببعض الاسس الفنية القومية ، كذلك فان الصور التشبيهية التي نجدها في هذه القصور ، وبخاصة في قصير عمرة نلاحظ فيها سيطرة الروح العربية على قواعد التصوير التيكانت سائدة عند الساسانيين والبيزنطيين، والتي هي أيضا كانت تحويرا شرقيا للفن الكلاسيكي الهلنستي .

هذا التشكل الكاذب الذي وجدنا نظيرا لـه في تأثيرات الروكوكو * على الفن العثماني ، لا يخفي الشخصية العربية في الفن ، بل يوضح لنا قوة هذه الشخصية القادرة على تمثل التأثيرات بسرعة خارقة اشار اليها مارسيه (٢) .

فالمنع في الاسلام ، انما هو في الحقيقة دعوة الى تثبيت التقاليد المتبعة ، وهذا معنى قول الرسول لا تدخل الملائكة بيتا فيه تصاوير أو كلاب . اي أن الروح العربية تعاف تلك الطرز والاشكال الغريبة

(١) انظر بحث (منع التصوير في الاسلام) — في كتابنا اثر العرب في الفن الحديث .

(٢) انظر كتابه : C. Marçais : L'art musulman . او ترجمتنا العربية لهذا الكتاب .

التي كانت تستورد على شكل تماثيل أو صور مطبوعة على أقمشة وستور ، مما يفعله التجار القادمون من بلاد الشام أو من بلاد اليمن .

ان التماثيل التي كانت تحمل أسماء الآلهة وهي عبارة عن تماثيل حجرية أو برونزية مستوردة من الشام يستعملها الناس كطلاسم ورقى يتبركون بهـا ، ما هي الا منحوتات رومانيـة أو بيزنطية غريبة في قوامها الفني عن المألوف لدى العرب ، وعندما قال الرسول لعائشة وقد وجد ستورا مستوردة من الشام عليهـا نقوش تمثل كائنات مجنحة ، « اهتكي هذه السـتر ، يعـذب المصورون يوم القيامة » . فانما يقصد أولئك الذين صوروا هذه الرسوم بمفاهيمهم الوثنية وبأساليبهم المخالفة لمفاهيـم العـرب والتوحيد .

واستمر الاسلام محافظا على التقاليد الروحية للفن العربي ، حتى في فارس التي كانت قد حملت تأثيرات الفن الاغريقي في الفن البارتي * فانها لم تلبث أن تبنت تلك الخصائص الروحية في منها التشبيهي الذي ظهر في المنمنمات ، وكان هذا دليلا قاطعا على أن الاسلام لم يمنع التصوير ، وانما رفض مظاهر التصوير الغربية وأراد أن يحافظ على الروح العربية المتمثلة بالملائكة التي ترفض تلك المظاهر الدخيلة .

ان الازمة التي يعانيها الفن في الغرب قد تجاوزت أزمـاته الاقتصادية والاجتماعية بل لقد عاد الفن الى نقطة الصفر ، الى العدمية كما يقول هويغ Huyghe (1) ولعل ازمة الفن جاءت عن سببين :

أولا : هو تحول الفن عن مفهومه التقليدي الـذي يقوم على الواقعية وأعتبار الانسان محور الجمال الفني كما هو محور الجمال الطبيعي ، والتخبط في مجال البحث عن الطارف والجديد .

---

(1) أنظر R. Huyghe : L'art et l'homme, T. III P. 388.

ثانيا : التعثر في ايجاد مفهوم جديد للفن منسجم مع بنية القومية وتطورات العصر . ولقد ادى ذلك الى اتجاه الفنانين الى عالم الفنون الاخرى يأخذون من مظاهرها ويقتبسون من تقاليدها كما تم بالنسبة لغوغان Gauguin الذي عاش في تاهيتي واستمد من تقاليد الحياة والفنون في جزر الاطلسي ، وكما تم لفان غوخ الذي تأثر بالفن الياباني وبيكاسو الذي تأثر بالفن الافريقي .

ولعل الفن العربي بمناخه والوانه وفلسفته كان أكثر جاذبية عند الفنانين من أمثال دولاكروا (Delacrois) ــ وماتيس (Matisse)) وبول كلي (P. Klee) وغيرهم ، ممن رأوا في الشرق الشمس واللون والخط المنساب والمواضيع الغريبة (١) ، كل ذلك دون أن يكون من شأنهم البحث الفلسفي والجمالي ، ولكنهم قدموا الدليل على مقدرة الفن العربي على التطور السريع ، تطورا متمشيا مع العصر ومع مفهوم الفن الحديث ، كما أنهم وضعوا الفنان العربي أمام مسؤولياته في العودة الى تراثه وتقاليده وفنه ، لكي يقيم عليها اساليب جديدة معاصرة .

ان مسألة تأصيل الفن العربي تبدأ في اعتقادنا من نقطة اساسية وهي التمييز أولا بين مفهوم الفن العربي ومفهوم الفن التشكيلي الغربي ، واعتبار هذا الفن دخيلا على تقاليدنا الفنية وفلسفتنا الروحية التي حددت خصائص الفن العربي والاسلامي .

٣ ــ الحدود التاريخية للفن العربي :

اذا كان الاسلام ذروة من ذروات الحضارة العربية ، فان هذه الحضارة كانت قائمة منذ أن كان الوجود العربي ، بل منذ أن انطلق أسلافنا العرب من جزيرتهم العربية الى بلاد الرافدين سعيا وراء الماء والكلا ، فأنشأوا فيها الحضارات المتتابعة التي ما زالت آثارها قائمة حتى الان ، فالحضارة العربية لم تبتدىء في القرن السابع بل

(١) انظر كتابنا : اثر العرب في الفن الحديث دمشق ١٩٧٠ .

هي موجودة منذ الالف الثالث قبل الميلاد ، واستمرت تحمل جميع خصائص الامة العربية حتى يومنا هذا . وتتجلى [illegible] هذه الحضارة الموحدة في [illegible] تكامل [illegible] وحدة العقيدة .

فلقد تبين بعد أن تمكن راولنسون (Rawlinson) من حل رموز حجر بهابفستون * أن الكتابة المسمارية قد استخدمت للغات اخرى غير اللغة السومرية . واذا كانت هذه اللغة ما زالت مستقلة، فان اللغات الاخرى التي كتبت بالمسمارية كالاكادية والعمورية والايبلائية * والاوغاريتية * ، لم تكن في الواقع الا لهجات للغة واحدة استمرت شائعة عند الآراميين والانباط ، وتعتبر اللغة العربية الحالية اكمل هذه اللغات ، وهي اللغة المقياس لتحديد العلاقة بين هذه اللهجات ، التي تختلف فيما بينها ببعض المفردات ، وتتقارب في جذور الافعال وصيغ الماضي والحاضر والضمائر والاعداد واسماء أعضاء الجسم ، ولقد استطاع الاوغاريتيون والفينيقيون ابتكار الابجدية ، وهي مؤلفة من ثلاثين حرفا مسماريا ، ثم انتقل الحرف من الشكل المسماري الى الشكل اللين . ولقد سرت اللغة الآرامية في بلاد آشور وطغت على اللغة التي كانت شائعة ، وهذا ما دعا الى تسمية اللغة الآرامية باللغة السريانية نسبة الى آشور . ثم أصبحت الآرامية لغة الهلال الخصيب كله والممتد من راسين، البصرة شرقا وطيبة في مصر غربا . واستمرت هذه اللغة الى عهد المسيح وما زالت قائمة حتى الان في بعض المدن والقرى العراقية والسورية ولكن بلهجات مختلفة . واللغة الآرامية هي تطور للغة الاكادية والعمورية وقريبة من اللغات الكنعانية ، وهي مرحلة الى اللغة العربية الحالية ، بل أن الكتابة الفينيقية هي أصل الكتابة العربية المعروفة ، كما هي أصل الكتابة الاغريقية واللاتينية .

وعندما ظهر الاسلام وتحقق التوسع الكبير ، انتشرت اللغة العربية في كل مكان كان العرب فيه هم السادة ، بل لقد استمرت

مع استمرار الاسلام والعروبة في فارس والهند واذربيجان وتر[illegible]
وفي بلاد الاندلس . فكان انتشار العربية رمزا لانتشار ال[illegible]
العربية والحضارة العربية .

ولقد تغلب العرب على الفرس في حملات ضمت اربعين الفا من الرجال والنساء والاحداث ، واحتلوا دولة الفرس وسلطانهم وقصورهم ، وحلت العروبة محل الفارسية واصبحت اللغة العربية هي السارية ، واصبحت لسان الادباء والعلماء ولغة الثقافة ، بل هي لغة اكثر العوام . وعلى الرغم من ظهور النزعة الفارسية في عهد العباسيين وظهور قوى فارسية معادية كالقرامطة ، فان الاعلام من الفرس كانوا يفخرون بانتسابهم الى العربية ، وما كانوا يكتبون ويؤلفون الا بلغة القرآن ، واصبحت العروبة كما يقول ايتنهاوزن (١) مرادفا للحضارة التي نشأت في الامبراطورية الاسلامية الواسعة في القرون الوسطى ، وكانت في البداية قوة عسكرية وسياسية في الجزيرة العربية ، والتي ارتبطت الى حد كبير برباط اللغة العربية ، « لغة الدين ، والادارة ، والعلم والشعر » ، وهذه الحضارة لم تتكون استنادا لعصبية قومية ، وانما بوجود وعي واضح بين المسلمين في العصور الوسطى على اختلاف قومياتهم ، وهو وعي مؤكد بانتمائهم الى حضارة عربية قدسية المنبع ، وربما هذا الامر هو الذي عبر عنه العالم الكبير البيروني (المتوفى ١٠٤٨ م) والذي جاء من منطقة متاخمة هي خوارزم (التي تقع اليوم في جمهورية قرقول باك السوفياتية المتمتعة بالاستقلال الذاتي) والذي قال : ان ديانتنا وامبراطوريتنا عربيتان وتوأمان ، الاولى تحميها قوة الله والثانية تحرسها يد السماء ، فلطالما حاولت طوائف من الرعايا ان تتآلف سوية لاضفاء الصفة غير العربية على الدولة ، لكنها لم تنجح في هدفها ذاك . لقد كانت اللغة العربية بالنسبة له هي لغة الدين والعلم ، وهي

---

(١) — نفس المرجع — التصوير عند العرب ص ١١–١٢ الترجمة العربية .

اعظم وسيلة للتماسك ، وقد أعرب عن غيرته على هذا العنصر الحيوي في حضارته بقوله : (من الافضل له ان يشتم بالعربية من ان يمتدح بالفارسية) . ولقد استمرت الكتابة العربية سارية في اسبانيا بعد نزوح العرب عنها ، وكان المسلمون المغاربة (الموريسك) يتداولون هذه الكتابة في نطاق الادب والتعاليم الدينية ، وقد اطلق عليها اسم الادب الاعجمي أو الجميادو * Literatura aljamiade ولقد عثر على مخطوطات كثيرة جدا في (ارغن) وهي محفوظة حاليا في مكتبة في مدريد ، وتضم هذه المخطوطات وثائق قانونية واشعارا في مدح الرسول وصلوات واساطير وقصصا كتبت كلها بحروف عربية ولكن بلغة اسبانية ، وترسخت المصطلحات العربية في اللغة الاسبانية وما زالت حتى اليوم ، فلقد الف (دوزي) و (وانغلمن) معجما للالفاظ الاسبانية والبرتغالية ذات الاصل العربي ، ويذكر سيديو Sedillot (أن اللهجات السائدة لولاية اوفرن وولاية ليمون الفرنسيتين مليئة بالكلمات العربية ، وان أسماء الاعلام فيهما ذات مسحة عربية) .

اما وحدة العقيدة فانها تتجلى في العبادة التوحيدية التي وجدت جذورها الاولى منذ بداية وجود الرافدين .

منذ الالف العشرين قبل الميلاد تعرضت الجزيرة العربية لتغيرات مناخية حبست عن اجزاء خصبة منها المطر ، ثم توالت الفترات الجافة على هذه المنطقة مما ادى الى هجرات متواصلة نحو الشمال ، لعل احدثها هجرات قبائل شمر عنزة ، وكانت قبلها قد نزحت قبائل اخرى عرفت بالمناذرة والغساسنة وقبلهم الانباط ، والتي شكلت حضارات ما زالت آثارها واضحة في الحيرة (العراق) وبصرى (سورية) والبتراء (الاردن) . على ان الهجرة الاكثر اهمية كانت في الالف الثالث ق.م ، حيث استوطن الاكاديون الذين نزحوا من اطراف الجزيرة العربية الشرقية ، جنوبي وادى الرافدين ، وهناك وجدوا شعبا اطلق عليه اسم سومر ، كان قد

وصل الى مستوى جيد من الحضارة منذ منتصف الالف الرابع قبل الميلاد ، فلقد عرف الزراعة والرعي ، وعرف صناعة الفخار والتجارة مع مصر ووادى السند ولقد عرف السومريون الكتابة التي اطلق عليها اسم المسمارية ، وهي حفر على الواح الطين بعود مدبب . كما عرف السومريون التقويم والحساب والموازين ، واقاموا المعابد على شكل صوامع (زيقورة) * ذات ثلاث طبقات ، في أعلاها حرم لاله الهواء (الليل) . ولقد عثر على آثار هذه الزيقورة في نيبور (١) .

وما زالت الابحاث جارية للتأكد من هوية السومريين وتحديد منشأهم ، وتفيد الابحاث الاخيرة التي نتجت عن حفريات في المنطقة الشرقية في العربية السعودية (٢) عن احتمال حدوث هجرات في الالف السادس ق.م اي في نفس العصر الذي ازدهرت فيه حضارة ابو صوان في وسط العراق ، ولقد استطاع الاكاديون فيما بعد السيطرة على بلاد سومر بقيادة صرجون الذي وصل بتوسعاته من الخليج العربي الى شواطيء البحر الابيض المتوسط ، وقام حفيده نارام سين بمتابعة فتوحاته في الفرات الاعلى ، ولعل صرجون كان اقدم زعيم اكادي استطاع ان يقيم حضارة واضحة اصبحنا نعرف عنها الكثير من خلال الرقم والاختام والحفريات الاثرية ، وكان مركزها الاساسي مدينة اكاد . وفي مناطق مختلفة من بلاد الشام ، كانت شعوب عربية تعيش منذ الالف الثالث ق.م أطلق عليها فيما بعد اسم العموريين (أي سكان الغرب) . ولقد اثبتت الحفريات الاخيرة السورية في تل الحريري (مارى) وفي تل مرديخ (ايبلا) وفي تل عطشانة (الالاخ) وفي عمريت وغيرها على حضارة متقدمة وبعيدة المدى ، ولعل المكتشفات المقبلة ستبين حقائق مدهشة على عراقة الحضارة

---

(١) انظر كتاب .

P. Amiet : L'art antique du proche-Orient — Paris 1977.

(٢) انظر د . عبد الله المصري : الاثار في المملكة العربية السعودية ـ الرياض ـ ١٩٧٥ .

السورية القديمة مما يجعلها تسبق الحضارة السومرية . ثم ظهرت دولة بابل في منتصف القرن الحادي والعشرين والتي انشأها العرب العموريون انفسهم ، وكان حمورابي ١٨٥٠ ق.م ثاني حاكم عربي عظيم بعد صرجون اشتهر بطول حكمه (٤٣ عاما) ؛ وبعهده العادل الذي قام على قوانين موضوعة ما زالت مصدرا قديما للقوانين حتى اليوم .

ومنذ منتصف الالف الثاني ق.م اقام الاشوريون دولتهم شمالي الرافدين على اساس حربي دفاعي لصد عدوان البابليين والحثيين والميتانيين ، وكان الآشوريون من العرب الذين نزحوا من الجنوب واختلط بهم فيما بعد الآراميون العرب الذين كانوا قد انتشروا في انحاء سورية وبخاصة في الفرات الاوسط وفي الساحل السوري . ثم كانت المدن العربية الكنعانية قد اشتهرت بملاحتها الواسعة التي قامت على صناعة السفن الضخمة ، فانتقل التجار الفينيقيون الى شواطىء بعيدة وسيطروا على طرق الملاحة في البحر الابيض المتوسط ، وكانت لهم مراكز في قبرص وصقلية وسردينيا وكورسيكا وفي مالطا واسبانيا وعلى طول الساحل الشمالي الافريقي ، وكانت مدينة قرطاج في تونس اهم مركز فينيقي او بونيقي كما هو معروف في شمال افريقية . كما وصل الفينيقيون الى شواطىء الخليج العربي وما زالت قائمة مدن تحمل اسمها الفينيقي القديم . ومن الفينيقيين اخذ الاغريق آلهتهم واستمدوا من فلاسفتهم وادبائهم ومشرعيهم وعلمائهم ، ويذكر هيرودوت أن الفينيقيين هم الذين اكتشفوا ليبيا عندما طافوا حول افريقيا عام ٦٠٠ ق.م . ويتحدث المؤرخون عن رحلة حانون القرطاجي في غربي افريقية .

ولقد اتجه الرافديون القدماء الى السماء يراقبون الكواكب ويقدسونها ويستجلون اسرار الكون من خلالها ، وكانت الزيقورات * صوامع يسلكها الناس صعودا على طبقات ، كل طبقة تمثل كوكبا مقدسا يتدرج في الاهمية حتى يصل الى القمة ،

حيث تمثل الاله شمس أي الشمس ، وهنا يقف المتعبدون لتقديم الاضاحي الى السماء (آنو) وهي أقدم اشارة للعبادة التوحيدية في الوجود ، والتي انتقلت فيما بعد الى الاموريين والهكسوس والى الكنعانيين والآراميين متمثلة بالاله (ايل) (العلي العظيم) اله الغيث والخصب القادر على كل شيء وارادته فوق كل ارادة.

٤ ـ الفن في الجزيرة العربية قبيل الاسلام :

انطلقت الحضارة العربية الاسلامية من الجزيرة العربية التي لم تكن في بعض اطرافها دونما حضارة قديمة .

ولقد تمتع جنوب الجزيرة بظروف مناخية جيدة وبموقع جغرافي ساعد الجزيرة على الاتصال بالهند ، تتاجر بحاصلاتها من التوابل والبخور والطيوب وتستورد اللؤلؤ والانسجة والسيوف والعاج والارقاء ، وعن طريقها تنتقل هذه السلع الى الغرب .

ونحن نعرف اطرافا من الحضارة السبأية في جنوبي الجزيرة مما رواه الهمداني (٩٤٥ م) ونشوان الحميري (١١٧٧ م) ، ومما اكتشفه نيبوهر (١٧٧٢) وهاليفي (١٨٧٠ م) وغلازر (١٨٩٤) من كتابات . وتقع سبأ جنوبي نجران في اليمن ويمتد عصرها من ٧٥٠ ــ ١١٥ ق.م. ولقد استطاع ملوك سبأ أن ينشروا سلطانهم على جنوبي الجزيرة العربية ، بما فيها الدولة المعينية .

ومن اهم آثار سبأ ، سد مأرب الذي يدل على مستوى هندسي ومعماري جيد ، ويعطينا فكرة واضحة على مستوى مشاريع الري . ولقد كان هذا السد يؤدي غرضين ، الاول تخزيني ويعمل على تصريف المياه من بوابات حسب الحاجة ، والثاني رفع المياه خلف السد على علو خمسة امتار على الاقل ، حتى يمكن ري اراضي الوادي المرتفعة ، ولهذا فقد اقيم حائط ضخم فيه فتحتان لتصريف المياه يمنة ويسرة ، حيث تخرج ترعة تصل الى حوض كبير ، يخرج منه اربعة عشر مجرى للمياه في الاتجاهات المختلفة لري الوادي . ولقد انفجر السد عام ٥٤٢ ق.م كما تبين (لغلازر)

من خلال رقيم من رقم الجنوب التي اكتشفها . ولقد حاكت اخبار انفجار السد اساطير مختلفة ولعل راي المسعودي كان اقرب للحقيقة فلقد عزا ذلك لعوامل الطبيعة ؛ فلقد عمل الماء في اصول السد فأضعفه على مر السنين . ويبقى سد مأرب دلالة على مشاريع الري التي كانت قائمة والتي جعلت من اليمن (العربية السعيدة) ؛ ويذكر هيرودوت (ان بلاد العرب كلها كانت تفوح بالعطر والطيوب؛ وهي البلاد الوحيدة التي تنتج المر واللبان والاقاصيا واللادن) .

وروى بلينيوس * قائلا : « فاقت الساى الجميع ثروة بما يتوافر في ارضها من ادغال ذات عطور ومناجم ذهب وافواه للرى ؛ وهي تنتج العسل والشمع بكثرة ؛ فلو تحريت هذه الاقطار تماما علمت انها أغنى بلدان الارض قاطبة بما يتوارد اليها من كنوز دوله الرومان ودولة الفرثيين » .

ويذكر الهمداني * ان اليمن كانت بلاد القصور ؛ مثل الهجر والقشيب وناعط ؛ ومن اشهرها قصر (غمدان) في صنعاء . وكان عشرين طبقة يعلوها سقف من الرخام الشفاف وحوله اربع تماثيل لاسود ويصفه قائلا :

ومن السحب معصب بعمامة ومن الرخام منطق ومؤزر

أما عرب الشمال أي سكان نجد والحجاز فهم اهل بداوة ؛ لم يتركوا آثارا الا ما تركه لسانهم شعرا يتحدث عن بطولتهم في حروبهم وغزواتهم . وان كانت آثارهم قبل الاسلام في (تاروت) قرب القطيف وفي مدائن صالح وتيماء ؛ تدل على عراقة وحضارة .

لقد كان ظهور الاسلام بتلك القوة العربية المفاجئة ، والتصدي لاكبر قوتين راسختين هما الامبراطورية البيزنطية والدولة الساسانية من الاحداث الخارقة ، ذلك ان قوة العرب قفزت خلال بضع سنوات من مجاهل الصحراء والتخلف الى قمة الطموح العسكري .

اما هجرات الانباط والمناذرة والغساسنة فهي هجرات عربية من الجنوب ، ومنذ القرن الخامس قبل الميلاد استقر الانباط في البتراء (سلع) وفي مدائن صالح وحوران ، وما زالت آثارهم تدل على حضارة حياتهم . فالعمارات فيها هي منحوتات ضخمة في واجهات الهضاب الصخرية القائمة ، فهي كتلة واحدة تحمل طرازا متميزا متأثرا بالطرز البطلمية المصرية والاشورية .

ولقد اعقب الانباط الغساسنة الذين جعلوا بصرى الشام عاصمة لهم . ومن اشهر آثار الغساسنة القصر الابيض ذو السور المربع والنقوش الجميلة وفيه صور طير وخيل وفهود وسباع .. ويقع هذا القصر في بادية حوران .

أما المناذرة فلقد انشأوا مدينة الحيرة قرب الفرات وشيدوا فيها قصورا فخمة تعرف اسماؤها من خلال قصائد الشعراء كالرواء والخورنق والسدير . وهي قصور منيعة ، عدا عن اديرة وكنائس اخرى مثل دير هند الكبرى ، ودير هند الصغرى .

ومنذ ان توسع الاسكندر في بلاد العرب منذ عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، تأثرت الفنون بالطابع الهلنستي ، ولكن الشخصية المحلية نراها واضحة كما في مدينة الحضر في (العراق) وفي فيلكا (الكويت) ، كذلك شأن التأثير الروماني في تدمر وبصري (سورية) وفي صبراته (ليبيا) وفي الجم (تونس) ثم في جرش (الاردن) .

٥ ـ ظهور الاسلام :

اذا مرت الامة العربية بمراحل حضارية بارزة منذ بداية التاريخ ، وكانت بذلك قدوة راقية لتقدم الانسانية فيما بعد ، فان المرحلة العربية الاسلامية تبقى ذروة لا نظير لها في تاريخ الذروات الحضارية ، كما انها اعطت الدليل من جديد على قدرة البعث في الامة العربية ، هذه القدرة التي تستمدها من معنى المصير ، وبرهنت على قدرة التجدد . فلقد انطلق الاسلام من بقعة على

الارض العربية كان العرب قد ولوا منها مهاجرين لظروفها المناخية الصعبة ، ولم يبق فيها الا ذوو البداوة الذين آثروا الصبر على الحر والقر والجوع في سبيل البقاء في ارضهم ينتقلون وراء الكلأ والغيث . ثم دعا محمد (ص) الى الاسلام ، والى عبادة الله الواحد مبدع الكون وخالق الموجودات ، وقام بتنظيم علاقات الناس مع بعضهم ومع الله ، وفي السنة العاشرة للهجرة مرض الرسول وتوفي في الثامن من حزيران عام ٦٣٢ . ويخلفه من بعده أبو بكر (٦٣٢ ــ ٦٣٤) ثم عمر (٦٣٤ ــ ٦٤٤) ومن بعده عثمان (٦٤٤ ــ ٦٥٦) واخيرا علي (٦٥٦ ــ ٦٦١) من الخلفاء الراشدين . ثم تقوم الدولة الاموية في دمشق (٦٦١ ــ ٧٥٠) وتعقبها الدولة العباسية في بغداد (٧٥٠ ــ ١٢٥٨) .

وتوسع الاسلام متخطيا حدود الجزيرة الى بلاد الشام التي فتحها خالد عام ٦٣٥ . وفي نفس الوقت كان سعد يفتح العراق وباقي بلاد الفرس الساسانيين وأرمينية ٦٤٠ . ثم تابع غيره الفتوح حتى وصل الى بلاد القفقاس وبلغ أبواب الهند . كذلك كان عمرو ابن العاص يفتح مصر وطرابلس وبرقة في عهد عمر . وكان العرب في فتوحاتهم يهدفون الى تمتين علاقاتهم مع الشعوب المغلوبة ولم يكن هدفهم القضاء على خصومهم ، فلقد كانت تحدوهم رسالة انسانية جليلة وهي توسيع نطاق الحضارة تحت راية مثلهم الاعلى في الاسلام .

وفي عهد الخلافة الاموية وصلت الجيوش العربية الى المحيط الاطلسي ، ثم دخلت اسبانية (٧١٢) كما دخلت جنوبي فرنسا .

وفي أوائل القرن الثاني للهجرة اصبح سلطان الاسلام ممتدا من وادي كشمير حتى اسبانيا ، ولقد استفاد العرب من الحضارات التي كانت قائمة على هذه الارض ، ولكن لم تلبث أن تكونت حضارة عربية اسلامية ابتعدت اكثر فاكثر عن أي تأثير ، وأخذت طابعا وتقليدا موحدا على الرغم من اختلاف الامصار . واستمرت هذه الوحدة على الرغم من اختلاف العهود والادوار .

ـ تكـون الفـن الاسـلامي وآثاره

وفي مجال الفن ، ترك العرب آثارا خالدة تحمل شخصية واحدة على اختلاف الاقطار العربية والاسلامية ، وهي غزيرة وافرة . والفن الاسلامي فن مجرد بعيد عن الصورة التي كرهها العرب خشية مضاهاة الله في مقدرته على الخلق او خشية الانزلاق الى الوثنية . ولم يحرم القرآن الرسم او النحت ولكن الحديث الشريف هو الذي تضمن تعذيب المصورين يوم القيامة . ولقد ازدهر في الفن الاسلامي الرقش * ، وهو صور مرسومة وملونة او منقوشة نافرة ذات اشكال هندسية جابذة نابذة ، او ذات أشكال توريقية مكررة ، وفي الحالين تحمل معنى صوفيا ورمزيا للتبتل والعبادة الاسلامية .

وازدهر الى جانب الرقش ، الخط الجميل الذي اخذ اشكالا وانواعا كالكوفي والثلث والفارسي والرقعة والديواني ، وما زال الخط العربي يولد اساليب جديدة مبتكرة .

وابتدأ العرب بعد الاسلام النهضة الفنية المعمارية مستعينين في بداية الامر بالتقاليد القائمة في كل من العراق وسورية وهي ساسانية في الاولى وبيزنطية في الثانية . ولقد كانت هذه التقاليد في حقيقتها نتيجة لتطورات الفن الرافدي نفسه وللفنون التي ظهرت على الارض العربية .

وكان عبد الملك بن مروان قد انشأ في القدس بناء قبة الصخرة ثم المسجد الاقصى . كما أقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق (وهو اول بناء معماري في الاسلام يحتوي على قطع فسيفسائية) . ثم أقام الخلفاء الامويون في أراضي الشام ما يقرب من ثلاثين قصرا ما زالت آثار بعضها ماثلة حتى اليوم كقصري الحير الغربي والشرقي وقصير عمره وقصر المشتى (الذي نقلت واجهته الى برلين) والمفجر والحرانة والطوبة واسيس . وفي العهد العباسي فان مسجد سامراء ومسجد ابي دلف يعطيان الدليل على تأثر العمارة العربية بأصولها

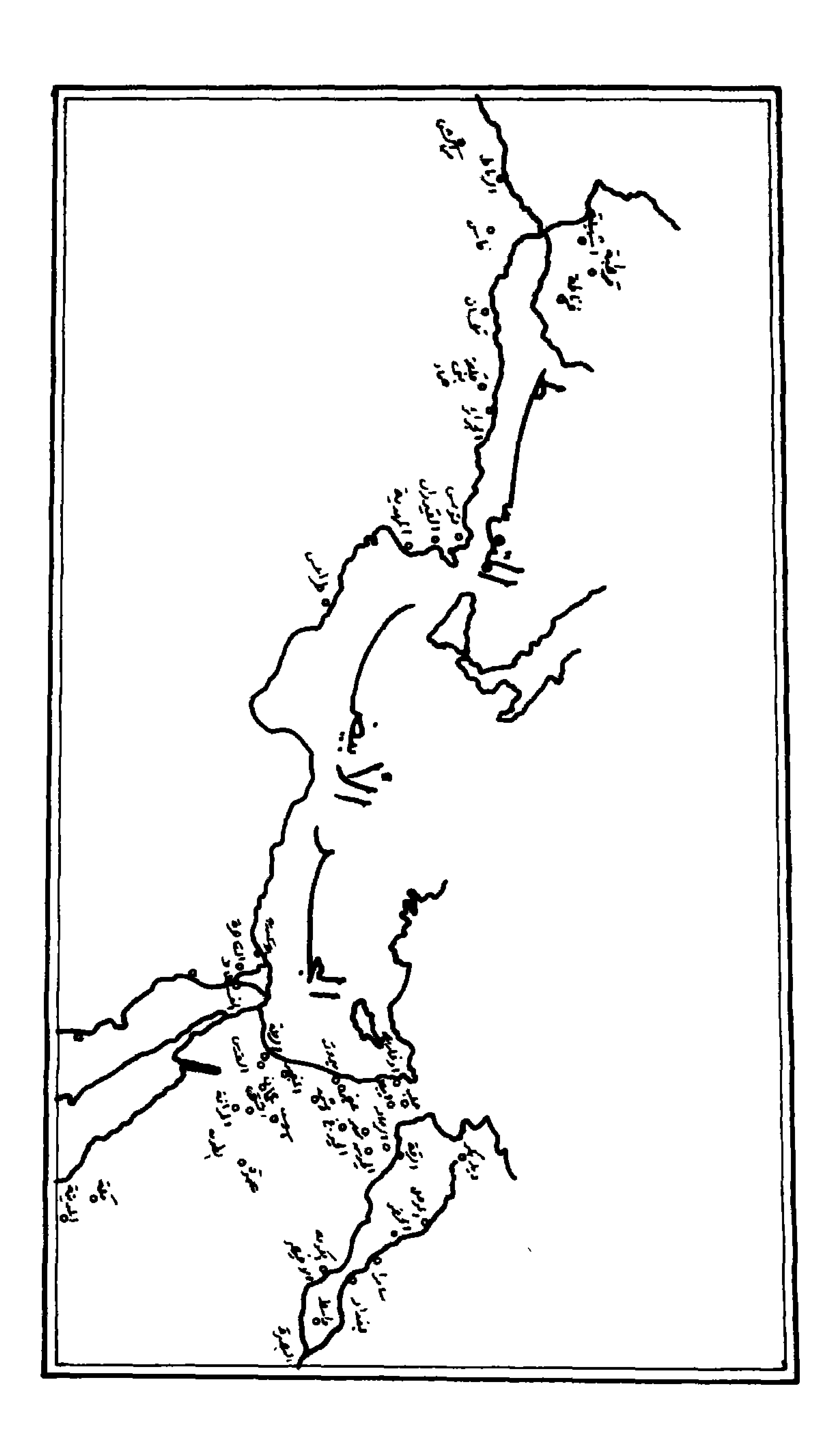
الرافدية القديمة ، كذلك شأن القصور العباسية كقصر الاخيضر والجوسق الخاقاني وقصر بلكوارا وقصر العاشق وكلها في العراق .

أما في مصر فلقد أنشأ الطولونيون مسجدهم عام (٨٧٩) المستوحى من فن سامراء ، كما انشأ الاغالبة في تونس مسجدهم الكبير في القيروان ، مسجد سيدي عقبة بن نافع (٨٣٦) الذي تأثر بالعمارة السورية والعراقية والمصرية على السواء . وبعد أن تخلى الاغالبة عن تونس أصبحت مقرا لخلفاء الفاطميين الذين انتقلوا منها الى مصر وفيها انشأوا عام (٩٧٢) مدينة القاهرة والجامع الازهر ثم مسجد الحاكم ومسجد الصالح طلائع والجيوش والاقمر . مع المدافن ذات القباب والمدارس ، كما انشأ الفاطميون سور القاهرة بأبوابه الثلاثة باب النصر والفتوح وزويلة .

ومنذ أن نزح عبد الرحمن الاول الى قرطبة عام (٧٥٦) افتتح عصر ازدهار عربي في بلاد الاندلس والمغرب ، تجلى في عهد الخليفة عبد الرحمن الثالث ثم في عهد المرابطين والموحدين . ومن أهم الآثار العربية في بلاد الاندلس المسجد الكبير في قرطبة وكان النواة الأولى لنشأة المدينة ، واستمر توسعه خلال اكثر من قرنين ، ومن مساجد المرابطين مسجد تلمسان (١٠٩٦) وجامع القرويين في فاس . أما الموحدون فلم يبق من آثارهم الا مسجد الكتبية في مراكش اكثر العمارات الاسلامية جمالا والمسجد الكبير في اشبيلية ومسجد حسان في الرباط ولم يبق الا مئذنتاهما .

ومن أشهر الابنية المدنية القصر في اشبيليا والجعفرية في سرقسطة ، ومن القلاع قلعة مريدا وقلعة بني حماد وأشير في المغرب .

وفي عهد الايوبيين والمماليك اقيمت في سورية ومصر المنشآت التي ما زالت قائمة حتى الآن مثل بيمارستان نور الدين والمدرسة الكاملية والظاهرية في دمشق ومسجد بيبرس في القاهرة ومسجد السلطان قلاوون ومسجد قايتباي وقصر صلاح الدين في قلعة القاهرة . أما العصر العثماني فلم يترك الا القليل من العمائر في البلاد العربية .



الفصل الثاني

تكوّن فن التصوير العربي

١ ـ تكوين الصورة :

يبدو احيانا ان الوظيفة الاساسية للتصوير هي الدلالة الفكرية او الادبية ، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لافكار عامة . ولكن الفن العربي يبدو على النقيض متحررا ـ من هذه الوظيفة مستقلا بذاته ، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة ، او جدار بناء او على آنية ما ، تبقى مستقلة عن الواقع بل تحمل واقعا جديدا كما يقول وررنغر (١) ، وهي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة والسعي نحو التعبير عن الذات ، كصورة او كرقش او كصيغة تصويرية ، فعندما يريد فنان ما ان يباشر عملا تصويريا ، فانه يبتدىء أولا بوضع المخطط الاولي الذي سيوزع عليه عناصر موضوعة .

هذا المخطط يعادل المخطط المنظوري الذي يضعه الفنان الغربي ، والذي يقوم على علاقات فيزيائية ضوئية تحدد حجوم وابعاد العناصر في نطاق البعد الثالث للوحة .

ولكن الفنان العربي عندما يخطط للوحة فانه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي ، بل هو يسعى الى تصوير الاشياء من حيث هي موجودة بذاتها .

ان قوانين الوجود المادي للاشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم اخرى ، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الازلي « الله » ومفهوم فناء الاشياء وعلاقتها بالوجود الازلي .

---

(١) Worringer : Abstraktion und Einfühlung - Munich 1908.

لقد استعار بابادوبولو Papadopoulo (١) كلمة « طرح » للدلالة على عملية التخطيط الاولى هذه ، ونحن نرى انها تعني مخطط روحي Diagramme spirituel ذلك ان الفنان العربي يحاول ان يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الازلي .

ان تأمل التصوير العربي مهما كان نوعه ، ومن اي عصر كان ، يبين لنا ان هذا الفن لم يعتمد في تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور الخطي . فلا وجود **لخط افق** معين ، ولا تحديد لزاوية رؤية ، كما لا محل **لنقطة هروب** ، بل ان كل عنصر من عناصر صورة ما يقع على خط افق خاص . واذا جاز لنا ان نتحدث عن اشعة اسقاط ، فاننا في الفن العربي على العكس نرى نقاط اشعاع تنتشر في انحاء اللوحة كلها ، فكأنما الاشياء ذاتها هي مصدر الرؤية .

٢ ــ انواع المنظور :

يعتمد الفن في الغرب منذ العصر الاغريقي الكلاسي على المنظور الخطي في التصوير بينما يعتمد الفن الصيني على المنظور الطبيعي ، اما العرب والمسلمون خاصة فقد قام التصوير في فنهم على منظور روحي .

ويبدو المنظور الروحي مطلقا في الرقش العربي ، ففي التكوينات الهندسية تصبح الاشكال الواقعية مجردة مطلقة عندما تنقلب اشكال هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل ، منفصلة نهائيا عن مدلولها وعن نسبياتها اذ لا مجال فيها الى بداية او نهاية ، او الى اي ــ اسقاط او اشعاع . ولكن ثمة انديا‌ح في تكوين هذه الاشكال المجردة .

على ان مسألة المنظور تبدو اكثر وضوحا في مواضيع التصوير التشبيهي نظرا لعلاقته بالواقع .

---

(١) A. Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman — Paris 1977.

ومع أن الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الاسلام ، والمتأثرة بالتعاليم الاغريقية التي تمجد المحاكاة وتؤكد اهمية القانون العلمي في العمل الفني ، فان الفنان العربي استمر بعد الاسلام محتفظا بطابعه الروحي القديم ، منذ بداية ظهور الفن العربي في الالف الثالث قبل الميلاد . وقد تجلى هذا بطابع رسم الاشخاص والاشكال وفق منظور خاص نطلق عليه اسم « المنظور الروحي » .

٣ ــ المنظور الخطي :

لكي نوضح مفهوم هذا المنظور لا بد ان نعرض لمفهوم المنظور الخطي (شكل ــ ١) الذي قام عليه الفن الغربي منذ عهد الاغريق . والذي نراه في الاعمال الفنية القديمة ، ولقد قام المؤرخ بلينيوس الصغير بعرض دور كبار المصورين الاغريق في ابتكار هذا المنظور ، وفي احكام تنفيذه ، ويذكر من هؤلاء المصورين أبو للودور (Apollodor) وزوكسيس Zeuxis وباراسيوس Parrhasios . ولقد حاول بطليموس وفيتروف وهما من اشهر علماء الهندسة في العهد الروماني ايضاح قوانين المنظور البصري في العصر الكلاسي ، على ان علماء ومعماريي عصر النهضة وهم ورثة التقاليد القديمة ، هم الذين قدموا لنا اسسا علمية لهذا المنظور ما زالت قائمة حتى اليوم ، استطاعوا بها ان يحددوا نظرية البعد الثالث . وكان الفنانون من امثال برونللسكي (Brunelleschi) وجيوتو (Giotto) والبرتي (Alberti) واخرون ، رواد المنظور الخطي الذي اصبح من اهم اسس الفن الغربي .

والمنظور الخطي يعتمد على مبدأ اساسي هو أن المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره ، هو خط الافق ، وان الاشياء ايا كان موقعها ، ترتبط نقاط سطحها الاول بنقطة هروب تقع على خط الافق وذلك على شكل اشعة متجمعة (١) .

---

(١) S. Y. Edgerton Jr : La perspective linéaire et l'esprit occidental, Paris, Cultures, Vol. III, No. 3, 1976.

وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي اعادة تمثل الاشكال مشابهة لوضعها في الواقع ، ولكن منظورا اليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقـــة .

والمنظور الخطي ، بذلك هو قانون وضعي يفرض نفسه على الفنان ، بل يصبح هذا القانون اساسا لتقييم نجــاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد ، كما تم لروبنز Rubens بعد أن صور لوحته المشهورة « العشاء في كانا » . ان هذا القانون المسبق كان سيفا مسلطا على حرية الفنان زمنا طويلا ، مما دفع الفنان المعاصر الى الثورة على هذا العلم بكل عنف (١) .

ولقد كان سيزان Cèzanne وفان غوخ Van Gogh وغوغان Gaugin من اوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الاوقيانوس * .

اما ماتيس Matisso وبول كلي P. Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم ، فلقد اصبحوا اكثر رفضا لمفهوم المنظور الخطي ، بعد ان زاروا البلاد العربية واتجهوا الى التعمق في اسرار المنظور العربي الروحي غير العقلي .

٤ ـ المنظور في الشرق ـ الهند والصين :

ان المنظور الشرقي الذي تبناه الصينيون على ارقى مثال ، يختلف اختلافا بينا عن المنظور الغربي . ولكن بين هذين المنظورين هناك المنظور الهندي الذي يتعلق بالغرب بسبب التأثيرات التي تلقتها الهند عن اوروبا تبعا لنفوذها السياسي والحضاري علــى الهند . على ان التأثير الصيني بدأ بوضوح في اليابان حيث تبنى الفنان الياباني مفهوم المنظور الصيني الى ابعد الحدود .

المنظور الهندي اقترب اذن من المنظور الخطي الغربي ولكنه بقي متعلقا بالمنظور الصيني . لقد اخذ من المنظور الغربي خط

---

(١) انظر كتابنا : اثر العرب في الفن الحديث ، ص ٢٢٨ .

الافق كأساس ، ولكن عوضا أن يحوى هذا الخط نقطة هروب واحدة ، فانه اصبح يحوي عددا من هذه النقاط ، بل ان خط الافق نفسه يتعدد في كثير من الاحيان في المشهد الواحد (١) .

وهكذا فان المشاهد هنا لا يفترض فيه الثبات في مكان واحد. كما هو الامر في المنظور الغربي ، بل ان الامر متروك للفنان الذي يظهر الاشكال على هواه ، فتبدو الاشياء بوقت معا مرئية من جوانبها المجابهة والمخفية . (أنظر شكلي : ٢ ، ٣) .

ان هذه الرؤية الشاملة هي نتيجة للعقيدة البوذية التي يشترك فيها الهنود مع شعب الصين واليابانيين ، والتي تقوم على مبدأ وحدة الوجود وتناسخ الارواح ، والله والمخلوق في هذه العقيدة واحد والروح سرمدية .

وتتضح هذه المبادىء العقائدية قديمة عند اهل الصين ، وتقوم على أسطورة تزعم أن معبودا اسمه « بان كو » خلق الارض منذ مليوني سنة وكانت الرياح والسحب من انفاسه ، وكان الرعد صوته والارض كانت من لحمه ، والشجرة من شعره والمعادن من عظامه والمطر من عرقه ، والخلائق كلها من الحشرات التي كانت عالقة بجسمه . ويبدو من هذا الوصف الاسطوري لاله الصين القديم ، ان الطبيعة هي الاله الحق . ثم تمثل هذا الاتجاه في تقديس الطبيعة عند الحكيم (لودزه) الذي ظهر في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ووضع كتابا للقانون (آلدو) واخر للفضيلة (آلدي) ، واطلق على مذهبه اسم (آلدوية) وهو مذهب يقوم على صوفية الاندماج بالطبيعة .

ثم ظهرت الكونفوشيوسية * عام ٥٠٠ ق.م والتي كانت تسعى للسمو عن طريق الفن ، على ان ظهور البوذية في الهند وانتقالها الى الصين اكد قدسية الطبيعة من جديد ، اذ اصبحت

---

(1) J. Auboyer : Les esthétique de l'Inde et de la Chine. Dans (L'art et l'homme) de R. Huyghe, T. 2 P. 65.

الموضوع الاساسي في التصوير ولها شكل خاص صوفي ضبا[illegible]
ومجيد ، وكانت ممارسة الفن كالعبادة فيها نشوة الات[illegible]
بالخالق .

ان هذه المبادىء العقائديه والتي تقدس الطبيعه . وتجعل الانسان مندمجا بها وجزءا منها ، بل هو جزء من الاله والطبيعة . هذه المبادىء كانت اساس المنظور الصيني المختلف تماما عن مفهوم المنظور الخطي الغربي دون ان تربطه به اية صلة .

ويقوم المنظور الصيني على ان خط الافق لا يقع امام المشاهد بل خلفه (وذلك لان الانسان جزء من الطبيعة كما اوضحناه) ثم ان نقاط الهروب ايضا تتجمع في الابعاد ، وهكذا فان الامر يبدو مختلفا جدا عنه في المنظور الغربي . فالفنان الصيني يعطي قيمة واضحة للفراغ ويفتح الافق على اللامتناهي .

٥ ــ المنظور الروحي في الفن العربي :

لقد تطور علم المنظور حتى ارتبط بالعلوم الرياضية واصبح اساسا يطبق في الرسم والتصوير ومع انه يبقى ناظما لدقه التعبير عن الواقع ، الا ان عيبه القوي في سيطرته على الفنان والتحكم في رؤيته للاشياء ؛ مما ادى الى رفضه في العصر الحديث حيث تسابق الفنانون الى تحطيمه ومخالفته ؛ وكان الانطباعيون من اوائل الذين انهوا سيطرة هذا العلم على الفن . ولا شك ان هؤلاء كانوا قد تأثروا بمبادىء الفنون الشرقية . واستطاع بعض الفنانين اللاحقين التحول نهائيا عن المنظور البصري وقاموا بتطبيق المنظور الاسلامي الذي يقوم على مبادىء غير رياضية وغير ضوئية ، ولكنها مبادىء روحية تصاعدية . فما هو مفهوم المنظور الروحي في الفن الاسلامي ؟ . (شكل ــ ٤)

اذا عرفنا المنظور البصري بانه العلم الذي يحدد رياضيا اوضاع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث ؛ انطلاقا من

راوية البصر واعتمادا على خط افقي يحدد مستوى النظر . فاننا بذلك نضع اساسا لتميز المنظور الروحي الاسلامي ولابــراز خصائصه .

١ ـ واول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين ان المنظور البصري يقوم على كشف الابعاد المتعاقبة في زاوية البصر ، فيما نراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الاشياء على مسطح ، او هو يؤول الى رسم شريحة الاشياء والمواضيع ، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الاشياء .

٢ ـ ولهذا نقول ان مهمة الفنان العربي كانت دائما التعبير عــن الرسم بذاته فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاتــه .

٣ ـ لقد اهتم العربي في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه . فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لانه يعني وعاء المضمون الروحي للاشــياء . هــذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الاشياء دون مقدرة الانسان على عكس الفنان الاغريقي او فنان عصــر النهضة الذي سعى دائما للتعبير عن الكمال الالهي من خلال الكمال الانســاني ، ولذلك لجأ الى القواعــد الرياضية التــي تحدد الاصول المطلقة للجمال والواقع الامثل .

٤ ـ وثمة امر مهم في المنظور الروحاني . هو ان الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله ، لانه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائما بالنسبة للانسان . وهكذا فان الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة ، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الاشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الانسان وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة ، بين رؤية الله ورؤية الانسان ، ولكي نوضح هذه الخصيصة نستعير الشمس كمصدر ضوئي شامل ونأخذ الشمعة كمصدر

ضوئي محدد ، ونحن نعرف انه ليس للشمس زاوية ضوئية على نقيض الشمعة ، ولذلك فان الاشياء المتعاقبة في الحزمة الشمسية تظهر بقياس واحد وانعكاسها واحد ، أما الاشياء المتعاقبة في الحزمة الضوئية الصغيرة فهي ذات قياسات متغيرة يتحكم فيها قانون المنظور الضوئي ايـاه .

ولكن المثال يبقى قاصـرا ، فاذا كانت اشـعة الشمس اسطوانية واشعة الشمعة مخروطية فان للاشعتين مصدر ضوئي ثابت لا يسقط على الاشياء الا من جانب واحد ، اي ان الرؤية في الحالين تكون من جانب واحد . **اما الرؤية الالهية فهي اشعاعية لشمولها وضخامتها** ، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لانها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لان الله يملأ الوجود . وهكذا فان حزم الرؤية الالهية المسلطة علـى الاشياء بزوايا قائمة لا تتجمع في مصدر واحد ، بل انها لتصدر من جميع الاتجاهات . ولان الفنان عاجز عن ان يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الاشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله ، فانه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الالهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد .

وهذا ما سعى بيكاسو الى تقليده دون نجاح كامل .

٥ ـ وهنا نقول ، اذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الانسان بل من خلال عين الله ، فان هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئا جديدا وواقعا جديدا يفرض نفسه على الناظر ، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن ، وهذا مخالف لاهم مبادىء الفن وهي الطرافة والجدة .

٦ ـ ومع ذلك فان المنظور الروحي لا يتنكر للواقع ولا يهمل دور الناظر ، فاذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول ابراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية ، ساعيا لارضاء

عادة الرؤية عند المشاهد ، فانه بذلك انما يصور الاشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد ، اما المصور الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلا والطاولة والاطار المعماري والاشخاص) ويرسمها ثم يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني ، فليس ما يهمه الجمال الشيئي والموضوعي .

٧ ــ على أن هذه العناصر المقسمة المستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن العربي الاسلامي ، وهذا ما الفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية (الايضاحية) الموجودة في المخطوطات . أما في الصور الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها فاننا نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء بذاته ، وهذا ما يسمى بالرقش العربي . وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءا من لوحة منمنمة ، وهذا ما درج النقاد على تفسيره من أن منمنمة **لبهزاد** * مثلا ، انما تشمل عددا من العناصر المأخوذة عن زخارف ورقوش كبيرة .

٨ ــ وهكذا فان المنظر في لوحة مسطحة يبقى حرا مطلقا لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث ، من خلال زاوية البصر المحددة .

٩ ــ ان هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع ، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر ، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني . فيما نرى ان الصور المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة ، وهذه اللحظة سريعة جدا لانها أشبه باللقطة الفوتوغرافية .

١٠ ــ ان هدف الفنان العربي هو ان يجعل الاشياء مجابهة للناظر من خلال اجمل ما فيها دون ان تشوه قواعد المنظور حقيقتها

وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية ، فاذا كانت الرؤية الالهية للانسان والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات اشعة مستقيمة كأشعة الشمس نظرا لشمولها واطلاقها فان وصولها الى الاشياء لا تقطعه حواجز صنعية وعلمية كما هو الامر في علم المنظور ، عندما تقطع اشعة الشمس العدسات المقعرة او المحدبة او المواشير ، التي تضيق الحزم الضوئية او تنشرها او تحللها ، وهكذا فان الرسوم تبقى اسقاطا للاشياء وليس انعكاسا .

١١ ـ ولا بد من الاشارة الى الفرق بين المنظور الروحي العربي والمنظور الهندي ، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر للمشهد ، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود ، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الافق عنده او ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الافق الواحد . ولكنهما مختلفان تماما في جميع الامور التي يبقى المنظور الهندي مشابها فيها للمنظور الغربي .

١٢ ـ ويبدو الفرق ضعيفا بين المنظور الصيني والمنظور الروحي ، ذلك ان نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الافق الذي يقع خلف المشاهد لا امامه ، في حين نراها عند العرب متوازية في الفراغ ولا تتجمع ، او انها تتجمع في بؤرة تقع على خط الافق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية .

١٣ ـ اما الظل فقد يكون موجودا في التصوير العربي ولكن ان وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي ، بل أن مصدر النور متغير ، فهو نور الهي وليس نور الشمس ، وعلى الاقل هو يخضع لمشيئة المصور كما هو الامر في الظل في التصوير الهندي .

١٤ ـ اذا كان المنظور الخطي يسعى الى ابراز البعد الثالث او العمق باسلوب رياضي علمي ، فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا

البعد تماما بل انطلق وفق مسيرة مختلفة ، فالعين لا تنظر الى الاشياء نظرة محددة ، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة الى حواشيها بحركة متصلة لولبية ويمر خط النظر من اهم النقاط القائمة على الاشكال وهي العين او اليد .

ولقد قام بابا دوبولو Papadopoulo في كتابه « **جمالية الفن الاسلامي** » باثبات هذه الطريقة فاستعرض مئات من المنمنمات فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة .

والواقع ان هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الاسلامي حسبما شرحناه .

٦ ـ املاء الفراغ :

يحتار الجماليون في تحليل الهدف الذي يدفع الفنان العربي والرقاش الى املاء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة ، ولقد فسر اكثر النقاد هذا العمل على ان الدافع فيه هو الفزع من الفراغ l'horreur du vide والذي يطلق عليه بالالمانية Raumscheu كما يقول وونغر (١) وكما أوضحة يونغ C. - G. Jung ، وهذا الفزع قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم ، ولكنه عند العرب يبدو متأكدا بنزعة ملحة ، وهي محاربة ابليس التي لا يقابلها بالاهمية الا عبادة الله ذاته ، فحيث يسعى المرء الى مقاومة اغراء ابليس يكون قد ارضى الله واطاعه والعكس بالعكس . ولكي لا يترك الفنان العربي مجالا في عمله الفني لعبث ابليس وتخريبه فانه يقوم باشغال جميع الفراغات في عمله الفني ، اما باضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي ، او بتفريغ عناصر تجريدية هندسية او نباتية في رقشه العربي .

---

(١) Worringer : Abstraktion und Einfühlung - Munich 1908.

لقد آن الاوان لكي نضع حدا لهذا التفسير الساذج والذي تبناه اكثر مؤرخي الفن الاسلامي . ولنعد الى نظرية المنظور الروحي التي عرضناها ، لكي نجد الامر مبرراً ضمن نطاق الرؤية التي حددنا ماهيتها .

ان الاشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة الى الاشياء وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله ، هذه الاشعة تتجه الى جميع الاشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود ، ولذلك فانها تصطدم بعدد لا حد له من الاشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها الى عمله ، ومهما توسع الفنان في التقاطها ، فهو عاجز ولا شك عن اكمال واجبه بالتقاطها كلها نظراً لوفرتها في الوجود . ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء فاشعة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في أعماق السماء، فتظهرها على صفحة واحدة ، كثيفة لا حد لكثافتها ، ونحن اذا لم نستطع رؤيتها كلها ، فذلك لعجز في رؤيتنا ، ولعلها تغطي قبة السماء بكثافة وجودها .

ان هذه الاشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة ، انما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد ، فتتدخل في كون Cosmos الصورة شديدة الاندماج ، فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الاشياء ، اهو في اقصى البعد عنها او في ادنى القرب منها ، او هو في اعماقها ، فان المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد ، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية الى اقصى حد ممكن .

ومرة اخرى يبدو الامر اكثر وضوحا اذا ما لجأنا الى الرقش العربي الهندسي ، فنحن نرى العناصر الهندسية المجردة تلتحم بانسجام مطلق، ضمن نطاق حركة جابذة نابذة تصل المطلق ـ الله ـ بالكون غير المحدود ، وهذه العناصر مفروشة في جميع انحاء رقعة التصوير ، لا تترك مجالا لثغرة في هذا الوجود الرائع .

٧ ـ المنظـور اللولبـي :

لقد اكتشف بابا دوبولو Papadopoulo (١) في المنمنمات * الفارسية ان ثمة خطا ذا شكل لولبي La Spirale يمر من خلال الاشخاص الذين يؤلفون الموضوع ، ولقد اجرى تجربته هذه على عدد من المنمنمات فلم يخرج عن برهانه الا عدد قليل ، ولقد تأكـد لديه بعد ذلـك ان الفنان الفارسي اراد ان يستعيض عـن المنظور الخطي الذي قام عليه التصوير في الغرب ، بمنظور لولبي يوحي على الاقل باختراق البعد الثالث . واشار ايضا الى ان اللولب هو علامة الانتقال من العالم الخارجي (الملأ الاعلى) الى الارض حيث الانسان وهو نقطة على هذه الارض ، وقد يكون هذا الراي من ارث الاغريق والافلاطونية خاصة ، ولكن هذا الراي يستقر بحسب بابا دوبولو نتيجة العقيدة التواجدية بين الروح والله ، التي آمن بها المسلمون وبخاصة اتباع الصوفية ، حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى ـ مرورا بالدائرة النبويـة ـ ثم بالدائـرة المبادهة للوصول الى الروح الصوفية . ولقد تبدى ذلك بالطوفان حـول الكعبة ، ودوران المولويه وباكسير الحياة L'eliseir vitae الذي عرف منذ عهد سومر ووصل الى المسلمين . (شكل ـ ٥) .

ان هذا الكشف الذي قدمه بابا دوبولو يؤكد الطابع الروحي في المنمنمات الفارسية ، ولكنه عندما يريد أن يتحدث عن منمنمات مقامات الحريري ، وبخاصة اعمال الواسطي المحفوظة في باريس (٢) فانه يتجاوزها هنا لكي يعود فيستعملها في مناسبات اخرى .

صحيح ان بعض الصور العربية تدخل في نطاق هذا التحليل فنرى الاشكال وقد أخذت تكوينات دائرية مثل لوحة « ابو زيد يلقي اشعارا على مجموعة من الشباب » في المقامات (المحفوظة في باريس)

---

(١) A. Papadopoulo : L'esthetique de l'art musulman - La peinture 6 vol. Paris - Lille 1972

(٢) Hariri Schaeffer : Bib. Nat. Paris, No. 5847 fol 32v.

ولكن ماذا تقول عن باقي اللوحات ، حيث لا نرى فيها اثرا لهذا الخط اللولبي .

تبدو قيمة الكشف الذي اظهره بابا دوبولو في تاكيد الناحية الروحية في الفن ، فالاشياء هنا ترتبط بالمعنى الذي عرفناه . فهي موجودة بالنسبة لله ، ولقد اكد على ذلك بهذا الخط الذي يبتدىء من السماء وينتهي الى الارض ، بحركة دائرية مستمرة . وفي التصوير وفي المنمنمات العربية نرى ذلك اكثر ارتباطا عندما ينتظم في خط مستقيم او عندما تتداخل مع خلفياتها ، وقد خرجت كلها عن خصائصها الواقعية ، لكي تشكل عالما مستقلا لم يكتمل بناؤه الواقعي بعد ، بل بقي صورة في رحم الكون تخيلها الفنان وهو مشدود بقوة الى خالقه ، سابح في سحر المقدرة الالهية على الخلق والتكوين .

من هنا يبدو التصوير العربي والى حد بعيد عملا حدسيا صرفا يشترك في تصوره ، العقل ممتزجا بالعاطفة ، دون أن يتاح لواحد منهما ان يستقل في انفعاله ، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة ، كما هو الامر في الغرب ، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء الى الوهم والهذيان وحلم اليقظة ، كما هو الامر في الفن الحديث السريالي .

فالفن العربي ليس فنا واقعيا ، وليس فنا « فوق الواقع » "Surrealiste" وليس هو فن ما بعد الواقع "Metaphysique" بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع بحسب تفسير برغسون (١) وكروتشه Croce (٢) اللذان تحدثا عن الحدس Instuition كآلية أساسية لبناء العمل الفني . ونحن نعتقد ان المثال الصحيح الذي يمكن ان يقيم عليه اصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال الفني هو الفن العربي .

---

(١) انظر الترجمة العربية بقلم سامي الدروبي لكتاب التطور الخالق
H. Bergson : L'evolution creatrice

(٢) انظر الترجمة العربية بقلم نزيه الحكيم لكتاب علم الجمال
B. Croce : L'Esthetique

الفصل الثالث

الملامح الأولى للتصوير العربي والنحت

١ ـ الفن ـ الامة ـ الحضارة :

ليست الجمالية العربية وليدة التعاليم الدينية الاسلامية ، بل انهما وليدا مواقف فكرية قديمة عاشها العرب منذ بداية التاريخ ، فالتوحيد كان نتيجة حتمية لذلك التأمل الدائم الذي كان يمارسه اسلافنا الرافديون ، عندما كانت السماء الصافية اكثر ايام السنة تجذبهم اليها ، فيرقبون الكواكب والنجوم ويستطلعون المستقبل والغامض ، ويتعرفون على الانواء والاجواء. وكانت السماء بما فيها من كواكب موئلهم لطلب الغيث ... وما كان المطر رمزا ، وما كانت الارض ومن عليها الا هبة السماء التي يخيم على عرشها « آنو » وهو رب فوق الكواكب والنجوم ، وهو العلي العظيم الذي باركه الانسان ، فعبده منذ الالف الثالث قبل الميلاد .

هذا العالم السماوي كان صبوة الانسان ولم يكن العالم الارضي الا عرضا زائلا ، تأكد ذلك دائما في جميع تعاليم الاديان السماوية .

ويجب ان يكون واضحا ، ان الاسلام كان في جانب منه حركة بعث لبعض القيم والافكار والعقائد التي تعاقبت على الارض العربية ، وعاشها الناس وتمثلها الانسان في حياته . والفن وسيلة مكثفة ومطلقة للتعبير عن جوهر هذه الافكار والعقائد ، بل هو فلسفة الحياة المجسدة في صيغ متنوعة ، بعضها نسبي وبعضها مطلق ، ولكن النسبي يرتبط بالحدث والموضوع ويتحدد به ، اما المطلق فانه يرتبط بروح الامة وبروح حضارة هذه الامة على مر العصور .

الفن العربي اذن مرتبط بالامـة العربية وبدايتـه مرتبطة ببدايتها ، وتطوره العضوي مرتبط بتطور هذه الامة العضوي في جميع مراحلها ، الطفولة والشباب والكهولة ، وفي جميع منازعها المادية والروحية ، وفي جميع حالات القوة او الضعف ، الازدهار او الانحطاط ، الاشعاع او الانعكاس ..

ويصح ان نقول هنا ان تاريخ الفن هو تاريخ الانسان ، وهو تاريخ روح حضارة هذا الانسان .

لقد قام الاسلام على افكار سماوية وروحانية ، اوضحها ووضع لها موازين واحكام ، فكان بذلك عماد النشاط الانساني على طول الرقعة التي امتد عليها الاسلام ، ناقلا معه سمات حضارة راسخة هي الحضارة العربية التي اوضحها الاسلام وعمق جذورها واغناها .

والفن وهو الاكثر عمقا وشمولا لمفهوم الحضارة ، اصبح اكثر وضوحا وغنى بعد الاسلام ، واصبح اكثر ارتباطا بشخصية العرب الروحية .

ومن خلال جولة واسعة يمكن ان نقوم بها عبر آثار الفن العربي بعد الاسلام ، نستطيع تحليل عناصر الاصالة في هذا الفن ، ومظاهر الغنى التي تحققت بفعل تلاقح العبقريات على الارض العربية ، وبفعل ازدهار الحياة الثقافية والاقتصادية .

٢ ـ الفسيفساء ، في قبة الصخرة والجامع الاموي بدمشق وقصر المفجر :

الاعمال التصويرية التي ظهرت في بداية الاسلام نوعان ، اعمال جدارية واعمال مخطوطة ، اما الاعمال الجدارية فهي رسوم واقعية تشبيهية او تجريدية ، ومن اقدمها رسوم قبة الصخرة في القدس الشريف التي انشئت في عهد عبد الملك بن مروان وتمت في عهد ابنه الوليد .

ان ابرز ما في هذه الرسوم انها صنعت من احجار الفسيفساء، وانها ذات هدف تجميلي وموضوعها التعبير عن اقصى حالات السعادة .

ليس هنا مكان الحديث عن صناعة هذا الفن وصناعة الفسيفساء ، فلقد تأكد انها فن محلي وصناعة محلية (١) . ثم ان موضوعها لم يكن التعبير عن معراج الرسول ، بل هي تحكي قصة مغايرة (٢) . (شكل — ٦)

ان ما يهمنا من هذه الصور ما يلي :

١ — بداية المحاولة لانشاء فن الرقش العربي ، وبدا ذلك في الاطارات المتعاقبة والمتنوعة التي حددت مواضيع هذه الصور ولقد بدت فيها النجمة الثمانية وهي من الرموز الهامة التي استعادها الفنان المسلم من اسلافه .

٢ — ان المواضيع الاساسية هي عناصر نباتية مختلفة تصدر عن اناء تخيلي ، ولقد خرجت هذه العناصر النباتية والاواني عن صفتها الواقعية ودخلت عالما اكثر اطلاقا ، فهي لم تصل بعد الى حدود الرقش المجرد ، ولكن انتماءها للواقع اصبح ضعيفا . بل ان الاواني لم تعد مقصودة لذاتها ، بل اصبحت اطارا ذا هيكل جميل متناظر وجذاب ، وامتلأت مساحته بتخطيطات زخرفية ذات الـوان رائعة التناسق .

٣ — على الرغم من ارتباط عناصر هذه الرسوم ببعض التقاليد الكلاسية التي كانت سارية في بلاد الشام ، فان ثمة انفصالا اصبح واضحا عن هذه التقاليد ، مما يشكل اساسا لمفهوم اصيل في الفن العربي تمثل في محاولة الغاء مفهوم المنظور

---

(١) M. Van Berchem : The Mosaic of the Dome ... etc., in Creswell, E.M.A. Vol. 1

(٢) O. Grabar : Formation of Islamic art

والتحجيم ، الا ان هذا الالغاء لم يصل الى حدوده القصوى بعد ، ذلك ان ثمة ايحاء بحجم الاواني يتمثل في ابراز فتحات هذه الاواني تبعا لقواعد المنظور . كما ان الفنان سعى الى تظليل العناصر النباتية ، تظليلا هادئا نمطيا .

اما فسيفساء الجامع الاموي الكبير في دمشق الذي انشاه الوليد بن عبد الملك (شكل — ٧) فيمتاز عن جميع الاعمال التصويرية الجدارية الاخرى بموضوعاته واسلوب الفن فيه اما موضوعاته فهي قصور ومنشآت وجسور وابراج واروقة محاطة بالاشجار ويقع اغلبها على حواف الانهار والبرك ، ولا يوجد بين هذه المواضيع محل لاشخاص او حيوانات ، ومما لا شك فيه ان الفنانين تحاشوا ذلك نظرا لان هذه الرسوم تزين مكانا مقدسا يمارس الناس فيه العبادة ، فلا يجوز ابراز وجوه ترتفع الى مكانة القدسية ، وتذكر بايام الجاهلية وعبادة الاوثان . ولقد اختلف في تفسير هذه المواضيع ، رأي يعتقد أن هذه الصور تمثل دمشق ونهر بردى ، وبعض يرى انها تمثل مدينة الله . اما المؤرخ الجغرافي المقدسي ٩٨٥ م فيقول انها صورة العالم « ومن العسير ان تكون هناك شجرة او مدينة لم تصور على تلك الجدران»، ويرى **ايتنهاوزن** (١) انها تعبير عن قوة الاسلام وشموله أكبر رقعة من العالم وان تعاليم الاسلام ادت الى ظهور العصر الذهبي والفردوس على الارض ، ويرى غرابار في كتابه « تكوين الفن الاسلامي » ، « ان هذه الصور تعبير عن الجنة التي وعد الله بها المؤمنين الاتقياء ، والتي تهفو لها قلوب العرب الظامئة الى فردوس الحياة » .

اما اسلوب الفن فهو بعيد عن الساسانية بل فيه مسحة سورية محلية ، ولكن اهم ما فيه نجمله بالنقاط التالية :

---

(١) ايتنهاوزن . فن التصوير عند العرب الترجمة العربية ص ٢٨ — ٢٩ .

١ ـ تبدو الالوان الفسيفسائية قريبة بالوان فسيفساء قبة الصخرة في القدس . ويهيمن اللون الذهبي على الخلفيات والفضاء مما يعطي اللوحة طابع الغنى .

٢ ـ يشترك في الصور ثلاثة انواع من المنظور ، المنظور الخطي الذي يبدو في حالته البدائية ، بل انه يشبه المنظور الهندي على الرغم من انه سابق لوجوده ، ثم نرى بعض المواضيع تقوم على المنظور الصينـي الذي يجعل نقطـة النظر خلف الناظر فيشعر الانسان انه مندمج بالمشهد محاط به . ، ثم المنظور الروحاني الاسلامي الذي يبدو في كثير من المواضيع التي اخذت طابع الزخرفة .

٣ ـ يبدو التظليل نمطيا بوضوح ، وتنقلب درجات النور الـى خطوط من الالوان المتتابعة .

٤ ـ تأخذ سطوح المنشآت المعمارية شكلا « سنميا » مجنحا مما يشابه تماما العمارة الصينية اليابانية . وهذا دليل علـى تأثير فنون شرقي آسيا التـي وصلت باستمرار الى هذه المنطقة مع تجار الحرير الذين ينطلقون من الصين .

٥ ـ يتضح تشابه قوي في تكوين اوراق الشجر مع التكوين الذي عثر عليه في لوحة حمام قصر المفجر ، فالاوراق تتدرج الوانها بصورة علمية للتعبير عن الظل والنور ، القرب والبعد . مما يؤكد الطابع المحلي لاسلوب هذا التصوير . (شكلا ٨ ، ٩)

واذا تابعنا الحديث عن التصوير الفسيفسائي ، فلا بد من ان تكون شجرة التفاح التي تزين ارض حنية في حمام قصر المفجر (اريحا ـ فلسطين) من اهم الالواح التي تثير مشكلة فنية خاصة هي وتوابعها اللوحة الزخرفية التجريدية الدائرية .

ان صورة الشجرة واقعية الاسلوب ، ولقد تفنن صانعها في التعبير عن المنظور الهوائي فبدت الاوراق ذات ابعاد في الفراغ

تجلت بتأثير حسن ترتيب الالوان وتركيز تضادها . ويبدو التحجيم دقيقا في تكوين الاسد والغزلان الثلاثة في اسفل الشجرة فلقد كان التظليل شديد الوضوح مفيدا في التعبير عن التشريح والحركات .

على ان البساط الفسيفسائي الذي يغطي ارض قاعة الاستقبال في حمام القصر يعتبر رائعة لا مثيل لها في فن التصوير التجريدي ، بل هي تدخل في صميم الفن البصري * وهي مؤلفة من حصيرة طولانية مؤلفة من بلاطات فسيفسائية مربعة ومتشابهة وفي منتصفها دائرة فيها تخطيطات ملونة اشعاعية محاطة بضفيرة ذات تظليلات واقعية . ونحن لا نستطيع تحديد مصدر لهذا النوع من التصوير ، كما اننا لا نرى مثيلا له فيما بعد بين آثار التصوير العربي .

٢- التصوير الترابي في قصر الحير الغربي

التصوير الترابي (فريسك) يبدو اسهل تناولا ولقد استعيض به عن الفسيفساء لقلة تكاليفه وسرعة انجازه . ويبدو بوضوح أن التصوير الترابي كان بديلا للفسيفساء في الاعمال الموجودة في قصر الحير الغربي والتي كانت تغطي ارض القصر ومنعطفات الادراج . (شكلا ١٠ ، ١١) .

التصوير في هذا القصر واقعي ولكن بأسلوب محلي ، فلا محل فيه للتحجيم ولا للمنظور ولا للتشريح ، بل هي خطوط محيطية ومساحات من الالوان تبدو فيها محاولات للتظليل . ومما لا شك فيه ان هذه الرسوم لم تاخذ بعد الطابع النهائي للفن العربي الاسلامي . وانما هي حافظت على طابعها المحلي المتاثر قليلا بتعاليم الكلاسية . ويبدو ذلك واضحا ليس في الاسلوب فقط بل في الموضوع الذي يمثل (جيا) الهة الارض الوثنية عند الاغريق . اما باقي الموضوعات فهي محلية ، ولكن العربي المسلم اختار ما يستهويه وهو الفروسية والموسيقى والطراد .

ويجب ان تعتبر هذه الطريقة من التصوير مرحلة متقدمة من مراحل التحرر من التأثير الكلاسي . هذا التأثير الـذي نراه أكثر وضوحا في حمام قصير عمره الذي تبدو فيه صورة الامرأة العارية الموجودة على الجدار الجنوبي لقاعة خلع الملابس في الحمام فالشكل واقعي يمثل امرأة ممتلئة الجسم كما يهوى العربي ، ولقد بدت تفاصيل جسمها بدقة من خلال عمليات التظليل المحكمة .

٤ ـ المنمنمات والترقين :

نستطيع استجلاء جمالية الفن العربي بصورة واضحة من خلال المنمنمات او الصـور الايضاحية التـي بقيت من المخطوطات العربية والمحفوظة في المتاحف العالمية . ذلك أن الفنان في ممارسته لرسم الصور على الورق يبقى أكثر دقة في التعبير عن مفهومه للتصوير ، ثم ان مهنة التصوير ترتبط بمهنة الكتابة ، وهكذا يلتحم عنصران هامان من عناصر التصوير العربي هما الخط والصورة ، سواء أكانت هذه الصورة مشبهة أو مجردة . (شكل ــ ١٢) .

ففي الصور الباقية من مخطوط كتاب الاغاني والمحفوظ في مكتبة « ملت كتب خانه سي » في اسطنبول . وهي صور ترجع الى عام ١٢٢٨ م من صنع مصور من الموصل ، نلاحظ في صورة الحاكم المتوج ما يلي :

١ ــ التأثير الصيني الواضح في ملامح الوجوه . وهذا تقليـد مستوحى من فنون الصين الواردة عن طريق تجارة الحرير المار بمدينة الموصل ، ولقد اصبح هذا التقليد أساسيا لدى المصورين الذين تعلموا مبادىء الفن بصورة تلقائية معتمدين على ثقافتهم المحصورة بما يأتيهم من صور صينية مرسومة على الاواني والاقمشة . أو من رسوم بيزنطية تقليدية مما يبرر وجود الهالات حول رؤوس الهيئات المرسومة دون أن يفيد ذلك في اضفاء قدسية على الوجوه .

٢ ـ ان شكل الوجوه ، بل الازياء ايضا . اذا كان ماخوذا عـ
اشكال صينية فان الاسس الجمالية العربية تبدو اكـ
وضوحا في هذه اللوحة .

٣ ـ يبدو المنظور الروحي واضحا في هده الصورة من خـلال
الجلسـات التي تخرج نهائيا عن مفهوم العمق والتصغـير
raccourcie .

٤ ـ وضعت الوجوه المحيطة بالحاكم بعضها فوق بعض دون ان
يكون هنا ما يشير الى اي مفهوم للمنظور المكاني الغربي .
فالوجوه بنفس الحجم وبقوة لونية واحدة .

٥ ـ تدخل الرقش العربي في اكثر المساحات . وخاصة المساحات
التي تؤلف الملابس . وهو رقش لين ملون بالذهبي وبنفس
لون الخلفية مما ربط عناصر اللوحة بالخلفية ربطا عضويا .
ودعم مبدأ التسطيح وجعل الهيئات كلها اكثر شفافيـه
ورقـة .

٦ ـ لقد قام المصور بأعمال زخرفيه متميرة عن اللون الازرق الذي
يؤلف ثوب الحاكم والهالة المحيطة براسه . وتبدو هده
الزخارف اشـبه بالكتـابة العربية المحرفة Psodo arabe .
والواقع انه اراد ان يعبر عن تجاعيد هذا التوب الحريري
اللماع فقام برسم جملة هذه الخطوط المتداخلة الجميلة التي
توضح مدى ارتباط المصور بدوره كخطاط مذهب . كمـا
توضح كيف يمكن للخط أن ينقلب الى صيغ فنية . تبدو هنا
في مرحلتها المجردة وقبل ان تصبح غلطا يحتذى ويتكرر .

وتبدو ملامح الجمالية والتقنية الفنية العربية بشكل اخر في
صور انجزت في سورية وفي زمن معاصر لصور كتاب الاغاني . وهي
صور مخطوط (مختار الحكم ومحاسن الكلم) ويتضمن مواضيع
فلسفية وتاريخية وطبية تحكي قصة حياة حكماء الاغريق واقوالهم
مثل ، هوميروس وصولون وسقراط وارسطو وفيثاغورس وغيرهم .

وفي بعض صوره المحفوظة في مكتبة (طوب قابو سراي) في استنبول نرى واحدة تمثل صولون مبشرا بآرائه . وأمامه جمع من ثلاثة اشخاص يسمعون بانجذاب واضح . وثمة صورة أخرى تمثل سقراط على مرتفع من الارض بهيئة المفكر المجادل ، وأمامه رجلان يحدثانه ، ونلاحظ في هاتين الصورتين ما يلي :

١ ـ تضمنت الوجوه بعض التظليل وخاصة في لوحة صولون .

٢ ـ طيات الملابس تنتسب الى الاسلوب المتبع في فن المنطقه وخاصة الفن الايقوني * . ولكن هذه الطيات بدت أحيانا بشكل رقش مجرد ، توضح ذلك في ثوب سقراط .

٣ ـ تجلت في هاتين اللوحتين الزخرفة الرقشية بجميع اشكالها . فهي هندسية تحاكي الرقش المعروف والمألوف على البلاطات والخشبيات ونراها على أثواب المتحدثين مع سقراط وعلى ارائك صولون ، وهي نباتية لينة كما في ثوب احد المستمعين لصولون أو هي مرقشة كما في ثوب صولون نفسه .

٤ ـ تبدو الالوان في هذه اللوحات أكثر وفرة وغنى ، بل ان المصور قد استعمل فيها درجات لونية مناسبة تزيد هذا التلوين غنى .

٥ ـ ان الرقش بأنواعه والذي يبدو جبهيا لا محل لتصور بعد ثالث فيه ، ثم ان تكوين الارائك والنباتات وهو تكوين جبهي أيضا ، ثم جلسة سقراط على الصخرة ، كل ذلك يبدو خاضعا الى مفهوم المنظور الروحي ، بعيدا جدا عن مفاهيم المنظور الخطي . ولا بد هنا من الوقوف طويلا عند الصور التي تزين مقامات الحريري .

٥ ـ الواسطي في مقامات الحريري :

ان الحديث عن رسام عربي يستدعي . عند البعض . السؤال عن وجود فن رسم تمثيلي ومن المؤكد ان هذا السؤال

قد وجد جوابه منذ زمن طويل ، ولم يعد القول بتحريم التصوير عند المسلمين مقبولا ، وخاصة بعد أن أوضحت المكتشفات الاثرية أعمالا فنية تصويرية تمت بأمر الخلفاء أنفسهم ، دون خوف أو حرج . وها نحن نرى في سورية، ومنذ زمن الامويين قصورا حافلة بالصور والرسوم مثل قصر الحير وقصير عمره ، كما أننا أصبحنا نرى في عراق العباسيين كثيرا من الشواهد التصويرية ولعل أوضحها ما عثر عليه هرتسفيلد Hertzfeld الالماني من آثار سامراء ، فقد كشف بين دفائن أطلالها على آثار المسجد الجامع الذي بناه المتوكل ، حيث شوهد في بقايا الدور غرف وأبهاء زينت جدرانها بتصاوير مشرقية بين بارزة وغائرة في الجص أو صور ملونة للآدميين وغيرهم ، بديعة المثال حافظة لجدتها على عبر الزمان . (شكلا ـ ١٣ ، ١٤) .

على أن بغداد وقد استمرت زمنا طويلا عاصمة للاسلام ، كانت قد تركت ارثا ضخما من التصوير ، توضح اهمه فيما بين القرن السادس والثامن الهجري الثاني عشر والثالث عشر الميلادي . في رسوم المخطوطات التي يأتي في مقدمتها العمل الفذ الذي أتمه بابداع (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي) في مخطوط مقامات الحريري . وهذا المخطوط محفوظ حاليا في المكتبة الوطنية في باريس تحت رقم (٥٨٤٧) عربي تضم هذه المجموعة (٩٤) صورة في (٩٩) صفحة بقياس ٣٧ سم × ٢٨ سم .

وتؤلف مقامات الحريري مجموعة من القصص تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص ، وكانت لها شهرة شعبية ومكانة في الادب وهي تحكي قصة أبي زيد السروجي وهو رجل فصيح اللسان حاضر البديهة واسع الحيلة ولكنه فقير رث الحال ، يغشى الجموع ليقوم فيها خطيبا أو واعظا ، أو لينتشر بينها متنادرا أو متخاصما أو مستجديا ، ويهوى التخفي تسترا من

الخصوم وسعيا في دراسة المجتمع وكشف مواطن الضعف في الناس . (١)

ولقد قام الواسطي بتصوير احد هذه المخطوطات بأسلوب رشيق بسيط ، كشف عن مفهوم جمالي أصيل ، وعبر عن ملامح الحياة والبيئة ، فكانت رسومه مصدر دراسة لاصول فن التصوير البغدادي ، واساس بعض الدراسات الاجتماعيـة والفولكلورية والتاريخية .

وهناك نسخ اخرى لمخطوط الواسطي يعتقد غرابار Grabar انها تصل الى العشرة عددا ، وانها صورت من قبل فنانين عراقيين من بغداد أو ديار بكر أو الموصل .

ولقد توسعت معرفتنا عن فن التصوير البغدادي ، في تلك الحقبة من الزمن ، بعد أن عثر على مخطوطات مصورة اخرى من اهمها مخطوط (كليلة ودمنة) وهو من اقدم النصوص التـي زينت برسوم الحيوان والطبيعة ، وهو محفوظ أيضا في المكتبة الوطنية في باريس ويرجع الى عام ١٢٣٠ م ويشتمل على (٩٨) صورة . ثم مخطوط (الاغاني) و (الترياق) وغيرهما .

على أن مقامات الحريري التي صورها الواسطي تبقى من اهم هذه المخطوطات ، لما فيها من صور بديعة جمعت خصائص فن التصوير البغدادي على أكمل وجه .

ويطلق على المقامات التي صورها الواسطي اسم حـريري شيفر Hariri Schaeffer وذلك نسبة الى مالكها الاصلـي الذي اهداها الى المكتبة الوطنية في باريس وهي مؤلفة من (١٦٥) ورقة وفي كل ورقة (١٥) سطرا كتبت بمداد اسود يميل الى الحمرة ، وبالخط النسخي الجميل المنقط والمشكل .

---

(١) انظر د. عيسى سلمان ـــ الواسطي ـــ بغداد ١٩٧٢ . منشورات وزارة الاعـلام .

ولقد ذكر الواسطي انه هو الذي كتبها وصورها وحدد تاريخ ذلك ولم يحدد مكانه ، فلقد كتب في اخر صفحة من المخطوط

« فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه، يحيى بن محمود بن يحيى بن ابي الحسن كرو بها الواسطي بخطه ، وصوره اخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة ، حامدا الله تعالى ... الخ »

ولقد استقر الراي أن الواسطي كتب وصور المقامات في بغداد نفسها وليس في واسط مسقط راسه والتي تقع قرب الكوفة .

ولقد انفق الواسطي في انجاز هذه المقامات جهدا واضحا ، وبرهن على براعة في التخطيط والتذهيب وترتيب الصفحات وتنسيق الهوامش وتزيين العناوين ، كما نجح في اختيار المواضيع الاكثر اهمية لرسومه ، وفي تكوين الموضوع ضمن حدود المكان المخصص وضمن حدود التمثيل الضروري للنص ، حتى باتت الصور أو المنمنمات التي رسمها اكثر بلاغة وايضاحا من النص نفسه .

وتتالف المقامات الحريرية من خمسين مقامة ، ويقال أن الحريري نسخ منها ما يزيد عن خمسمائة نسخة . وقد زينت بأربع وتسعين صورة ملونة بعضها رسم على صفحتين ، ولم يتقيد الواسطي في عدد ما يحلي به المقامة من المنمنمات ، فقد وضع بعضها بصورة واحدة أو بصورتين ، وبعضها بثلاث صور ، وبعض المقامات بقيت بدون صورة .

ولقد اعتنى الواسطي بتصوير مشاهد اللهو والشراب واتقن تصوير الحانات ، وخاصة حانة في مدينة عانة أوضح فيها جو المرح وتفاصيل الحانة من معصرة للخمر ودنان ومغن وسقاة ، وذلك وفقا لما ورد في المقامة .

كما اعتنى الواسطي في تصوير مجالس القضاة والولاة ومن اهمها الصورة الكبيرة الممتدة على صفحتين وفيها اظهر الواسطي المدعوين في غرفتين يشغل الاولى منها السروجي وقد جلس جلسة الامراء واحيط رأسه بهالة ، وظهر الشبان على جانبيه . وثمة لوحة أخرى تمثل أبا زيد السروجي يشكو ابنه امام قاضي صعدة . وأخرى أمام قاضي تبريز مع ثلاث نسوة وثالثة أمام قاضي المعرة .

ولقد أتقن الواسطي رسم العمائر ، فكان ما رسمه وثيقة لطرز العمارة التي كانت شائعة في أطراف العالم الاسلامي ، فلقد ميز فيها الاسلوب الشرقي عن المغربي كما ابدع في نقل عناصر الزخرفة المعمارية الاسلامية ، وقد أبرز المساجد وما فيها من مآذن ومنابر وميز القصور عن البيوت ، ومثل المدارس والكتاتيب والخانات التجارية .

واهتم الواسطي بتصوير الاشخاص مميزا بين الرجل والمرأة والشيخ والشاب والامير والفقير ، وحاول أن يعطي ملامح ثابتة لابطال المقامات ، كما اهتم بتصوير الجموع البشرية واولع بتصوير الحيوانات وخاصة الجمال والخيول ، كما استطاع تصوير الحياة في المدن وتميزها عن الحياة في القرى وعن المناظر البرية والحياة الصحراوية .

ولم يقتصر عمل الواسطى على التصوير والتخطيط بل قام بعملية الزخرفة والتذهيب وقد برع في رسم الزخارف الهندسة مندمجة أو مشتركة مع الزخارف النباتية والحيوانية .

أما الزخارف الكتابية فلقد شملت الكتابة الكوفية المبسطة والمورقة والمزهرة المحفورة على أرضية من الزخارف النباتية .

ولقد جعل الواسطي وقفات الجمل بشكل وردة مذهبة سداسية الفصوص . على أنه لا بد من الاشارة الى أن المقامات

التي رسمها الواسطي قد اصابها بعض التلف فقد نفضت بعض اصباغها وضاعت معالم بعض الوجوه والزخارف .

واذا اردنا ان نختار من الواح هذا المخطوط ، فان اللوح الثامن الذي يمثل الابتهاج برؤية هلال شوال والذي يزين المقامة السابعة البرقيدية ، يعتبر من روائع الواسطي فالصورة في اللون قوية البناء متناغمة الالوان واضحة التعبير ، ولكن ما يهمنا هنا هو الطابع العربي المتميز والمتمثل بالجبهية في تصوير الرايات والوجوه وفي غياب البعد الثالث عند تصوير قوائم الخيل والحمير . ويبدو ذلك واضحا ايضا في لوحة الجمال .

ويبدو مفهوم المنظور الروحي اكثر وضوحا في لوحة المقامة ٤٣ الشتوية التي تمثل الحارث والسروجي يسألان غلاما وخلفهم مشهد قرية يطل من ابوابها اناس يتساءلون .

ولقد اصبحت اعمال الواسطي في مخطوط مقامات الحريري شاهدا على تقدم الفن في العصر العباسي ، مما اعطى سمة متميزة لمدرسة فنية اطلق عليها اسم مدرسة بغداد . وتعتبر هذه الرسوم بنظر المؤرخين الفنيين بانها اكمل الامثلة الموجودة من منمنمات مدرسة بغداد (١) ، كما يتحدث كونل عن القرة الابداعية الهائلة في اللون كما في الموضوع وتصل الى قمة الحركة وتترجم الاحداث والعواطف بصورة معبرة (١) .

٦ ــ النحت في الفن العربي الاسلامي :

ان مشكلة فن النحت تفوق تعقيدا مشكلة التصوير ، ذلك لان النحت كان اقرب الى صناعة الاصنام ولذلك فانه كان من الاعمال التي تدخل في نطاق التحريم . ولكن ، ومع ذلك ، فان

---

(١) P. Blochet : Les Enliminures des Manuscrits Orientaux p. 57.

(٢) E. Kuhnel : Die Bagdader Malerschule, in Pentheon, XXIII p. 205.

لخلفاء الامويين الاوائل لم يأبهوا ابدا الى خطورة النحت وهكذا حفلت قصورهم بالتماثيل ، وبخاصة قصر الحير الغربي في بادية الشام وقصر خربة المفجر قرب أريحا في الاردن وكلاهما بناهما هشام بن عبد الملك . ثم قصر المشتى الذي حفلت واجهته بالنحت المجرد ، والمشبه .

وقبل أن نستعرض هذه الاثار النحتيـة التي ما زال بعضها باقيا حتى الان ، لا بد من الاشارة الى أن هذه الاعمال كانت في الواقع من آثار الثقافة الهلنستية البيزنطية التي كانت سائدة في بلاد الشام ، عدا أن هذه الاعمال كانت من صنع سكان البلاد الاصليين الذين دخلوا الاسلام أو الذين استمروا على دينهم .

يمتاز قصر الحير الغربي باحتوائه على نوعين من النحت ، النحت الزخرفي وهو عبارة عن اشكال نباتية محولة أو هندسية مجردة مصنوعة من الجص البارز (في الواجهة) او من الجص المفرغ (في النوافذ) ، وهذا النوع من الزخرفة هو بداية الرقش العربي * Arabesque على الرغم من استيحائه من عناصر ساسانية ورومانية .

والنوع الثاني من النحت هو النحت التشبيهي الذي حفل به القصر ، والذي يشابه في أسلوبه وطريقة تنفيذه النحت الذي عثر عليه في قصر المفجر قرب أريحا . ونستطيع القول منذ الان أن وحدة أسلوب النحت في هذين القصرين واضحة جدا .

ومن أهم اللقى النحتية التشبيهية التي عثر عليها واعيد ترميمها ، تمثال شخص يمكن أن يكون الخليفة هشام ، يؤكد ذلك مقارنته مع تمثال مشابه وجد في قصر المفجر ويعتقد أن مكان هذا التمثال هو الجبهة الخارجية فوق الباب مباشرة . (شكل ــ ١٥)

وفي أعلى الواجهة صف من التماثيل النصفية عشر على ثلاثة منها تمثل نسوة عاريات ، وفي مكان اخر ثلاثة قطع منحوتة تمثل ثلاثة خراف وحيوانات اخرى تميز من بينها فهود .

وفي طرف القوس العلوي الايمن اعيد تركيب تمثالين احدهما رجل مضجع وتجلس الى جانبه امراة في وضع يشبه اوضاع التماثيل التدمرية الجنائزية ، وثمة تماثيل أخرى يعتقد انها كانت موجودة في جدار رواق الطابق الثاني من الواجهة الداخلية الشرقية ، ولقد أعيد تركيب ما عثر عليه ، من ذلك تمثال بارز لفارس متجه الى اليمين فقد راسه وبقي معطف الفارس وكنانته وكان هذا التمثال ملونا ، ومنها تمثال رجل جالس على عرش قائمتاه محززتان ويضع قدميه على كرسي صغير ، ولم يبق من هذا الرجل الا نصفه السفلي ، وهو ملون أيضا ، ثم تمثال نسر باسط جناحيه بارياش منتظمة افقية . وثمة تماثيل أخرى كتمثال امراة في وضع متحرك ذات ثوب شفاف ملتصق على جسمها المكتنز . وتمثال امراة عارية الصدر راسها مفقود . وجذع تمثال لامراة عارية الصدر ونصف تمثال رجل .. وغير ذلك .

ان أسلوب فن النحت شأن اسلوب فن التصوير يعطينا فكرة واضحة عن مبادىء الفن العربي التي ظهرت دائما في عهود سابقة للاسلام على الارض العربية ، وهي تميل دائما الى التحوير والارتباط برؤية ذاتية ولكن بنوع من النمطية ، واستمرت هذه الخصائص في الفن الاسلامي الذي جنح نحو التجريد ، ليس لمنع واضح ولكن لطبع متأصل (١) .

واروع ما في غرفة الاستقبال في حمام قصر المفجر المغشى بالنحت الجصي ، ثم القبة التي تعلو القسم المربع وهي قبة عالية فيها رسوم على هيئة جياد طائرة ، وفوقها افريز مؤلف من صور نافرة مدهونة تمثل طيور الحجل . وفي عنق القبة نوافذ ذات زجاج معشق ملون . وتزدان القبة بمنحوتات بديعة مؤلفة من ست أوراق ، منها ست رؤوس لرجال ونسوة ملونة وراء اغصان الكرمة ، واكثر هذه الشواهد النحتية الجصية نقل الى المتحف

---

(١) انظر دراستنا في هذا الموضوع في كتابنا ــ الفن والقومية

الفلسطيني في القدس مع منحوتات حجرية ، من اهمها تماثيل لرجال ونساء كاملة او نصفية كان بعضها موجودا في المدخـل المسقوف بقبة تعتمد على دعائم الاقواس الجانبية ، وعلى دعائم هذه الاقواس كانت تقوم تماثيل لاشخاص ذكور يحملون رباطا من اوراق الخرشوف ، فوق صف من الخراف الجاثمة مع امتداد الدائرة (١) ويتألف عنق القبة من اثنى عشر تجويفا محرابيا يقف في كل منها تمثال لذكر او انثى متتاليين ، وقد بدت هذه التماثيل مدهونة بالوان جذابة وتضم واجهة المدخل محرابين عشر في احدهما على تمثال يعتقد انه للخليفة هشام وذلك بمقارنته مع تمثال هشام في قصر الحير الغربي . ولكن هذا التمثال ملون ويحمل سـيفا ويقف على اسدين جاثمين . (شكلا ١٦ ، ١٧) .

ويعتبر قصر المشتى من أكثر القصور الاموية زخرفة ويكفي ان نذكر زخرفة واجهته الشهيرة الحجرية والموجودة في متحف الدولة في برلين (٢) وهذه الواجهة تغطي القسم الامامي للبناء الاول الذي يتضمن البوابة الرئيسية . ويتألف هذا القسم من برجين دائريين وبرجين مضلعين (٥ اضلاع) وبينهما جداران على جبهة عرضهما ستون مترا . وتغطي الزخرفة جميع أرجاء هذه الواجهة وبشكل كثيف ابتداء من القاعدة ٤٧ سم ثم العتبة ٢٨ر١ ثم الواح الجدار ٩٥ر٢ سم يعلوه طبان * ٩٠ سم . وتتألف الواح الواجهة من مساحات مثلثية يحد ضلعيها المتساويين اطار زخرفي ممتد ومتصل على طول الجبهة بشكل منكسر ، وكل مثلث حافل بالزخرفة النباتية والحيوانية وفي وسطه زهرية كبيرة من ست حنيات في المثلثات القائمة الى اسفل او مسدس زخرفي في المثلثات القائمة الى أعلى . (شكل ـ ١٨) .

---

(1) R. W. Hamilton : the sculpture of living room at Khirbet al Majfar the Quarterly of Dep. Ant. Pal. Vol. XIV, P. 109.

(٢) كان نقلها الامبراطور غليوم الثاني عند زيارته الى بلاد الشام ، وقد قدمها هدية له السلطان عبد الحميد بناء على توصية من العالم ستريجفسكي عام ١٩٠٣ ، وتم افتتاح المتحف عام ١٩٣٢ واعيد ترميمه بعد الحرب بأشراف العالم كونل .

الفصل الرابع

فلسفة تحوير الصورة في الفن العربي

١ ـ الفن العربي معرفة حدسية :

ان مبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية في الفكر العربي ، اي ان الانسان ليس اكثر من جزء مغفل في رحاب الكون . وهو مع ذلك يحمل في أعماقه معاني المطلق ، وكما يقول محيي الدين بن عربي :

وتحسب انك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الاكبر

ولذلك فان الانسان كمادة ، لا قيمة له في حساب الكون الا بما ينطوي عليه من جوهر ، والله هو الجوهر بذاته .

وللكشف عن الجوهر الذاتي لا بد من تعرية يتخلى فيها الانسان عن كل ما هو عرضي ، كل ما هو حسي ولذلك فان التأمل الذاتي هو فعل وجداني محض لا يقيم وزنا للجزئيات المادية ولا يتابع النظام الرياضي العلمي في الوصول الى الحق . والتأمل الذاتي عند العرب يلتقي بالحدس الخارجي ، ولذلك فان النظرة الى العالم الخارجي ، أيضا تتركب من اختلاط الجزئي والكلي ، العرضي والجوهر ، المادة والروح ، الانسان والحق لكي تكشف عن الوجود الحقيقي .

ولهذا فان الفن العربي كان يقوم على معنى الحدس ، اذ عن طريقه يمكن ادراك الجوهر الخالد والحدس يختلف عن الاحساس، فالاول يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقر دون أية مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله ، أما الثاني فانه الصور الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية . والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطي ، بمعنى انها تزداد اتساعا كلما ازدادت عمقا

وبالعكس . اما المعرفة الحسية فهي ذات امتداد اسطواني ، ولذلك فانها سطحية لا يفيد معها التعمق ، وهكذا فان الفنان العربي لم يقم وزنا للمحسوسات طالما انها ستبقى في الاثر الفني ضمن حدودها المادية . بل اهتم دائما بالجوهر واندفع وراء المطلق وراء الله ، لكي تنقل معرفته القدر الاكبر من الدلالة الوجدانية : « يا ايها الانسان انك كادح الى ربك كدحا فملاقيه » الانشقاق ـ ٦ . وكذلك فان الفنان العربي لم يكن مصورا بالمعنى الذي عرفه الغرب ، فلقد حفل الفن الغربي بمعالم الانسان ، بالشكل العرضي، بالجسد ، فمنذ عهد الاغريق (١) كان زفس المثل الاعلى للقوة وابوللون المثل الاعلى للابداع وفينوس ربة الجمال واثينا ربة الحكمة صورا للكمال الجسدي ، مما يدل على أن الجوهر والحق تمثل في الشكل العرضي وفي الجسم البشري عند الغرب . بينما نرى الانسان المادي والروحي عند العرب مندمجا في روح العالم لكي يصبح جزءا من مصدر الامكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء من الاشياء المألوفة والعرضية . ولهذا فان الفن عند الغرب لم يكن في الواقع الا معرفة حسية ، أما الفن العربي فلقد كان قائما على المعرفة الحدسية . ولقد تخلص الفنان الغربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة التي التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية ، التعبير عن المطلق واهمال كل ما هو عرضي .

ولقد رافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به برغسون Bergson الفرنسي وكروتشه Croce الايطالي اعتبرا فيه الفن معرفة حدسية ولقد قارن بريون Brion الظاهرة الجديدة للفن الغربي مع الفن العربي واثبت ان هذا الانعطاف تم بتأثير الفن العربي . (٢)

---

(١) انظر أندره مالرو :
A Malraux : Les Métamorphoses des Dieux p. 59 "Galerie de La Pléiade" Gallimard.

(٢) انظر كتاب
M. Brion : L'art abstrait. p. 29

٢ ـ الوحدة في الفن العربي :

ان هذه الخصائص الروحية القديمة في الامة العربية جعلت الفن يحمل طابعا موحدا في جميع العهود والامصار العربية . وفي ذلك يقول درمنغايم Dermenghem . « انه رغم اختلاف الاقطار الاسلامية وابتعادها فاننا نلاحظ قرابة وشيجة لا تنقطع بين لوحة من الجص المنحوت في قصر الحمراء وصفحة من قرآن في مصر وتزيين لوعاء من النحاس الفارسي » .

وفي مجال الوحدة الفنية في مختلف الصناعات الفنية يقول غوستاف لوبون Lebon (١) « انه يكفي نظرة على اثر يعود الى الحضارة العربية كقصر أو مسجد أو على الاقل أي شيء ، محبرة أو خنجر أو مغلف قرآن ، لكي نتأكد من ان هذه الاشغال الفنية تحمل طابعا موحدا ، وانه ليس من شك يمكن أن يقع في أصالتها . ليس من علاقة واضحة مع أي فن اخر . ان أصالة الفن العربي واضحة تماما » .

ويمكننا ان نضيف الى قول لوبون وغيره أن هذه الوحدة تمتد ليس فقط لكي تشمل العهود الاسلامية بل لكي تصل في قدمها الى الجذور الاولى للامة العربية . فالتقاليد التي وضعت اصول الفن الاكادي والآشوري والتي امتدت الى الفن الآرامي والفينيقي، هي نفسها التقاليد التي ورثها العرب بعد الاسلام . فلقد كره الساميون الاجداد تصوير الاجساد ، وأقاموا عمارتهم على أسس تصاعدية ، فعكست بذلك روحيتهم المتعالية ، كالزيقورات والابراج التي أخذت شكل المآذن كمأذنة الملوية ، وصورت اكتفاءهم وتأملهم الباطني بطراز عمارتهم المغلق الداخلي ، الذي نرى نماذجه شائعة حتى اليوم .

---

(١) أنظر ترجمة عادل زعيتر لكتاب : حضارة العرب ، المقدمة .
G. Lebon : La civilisation des Arabes :

وبمعنى اخر ان وحدة الفنون الاسلامية التي يقرها جميع مؤرخي الفن ، هي نتيجة لوحدة جذور هذا الفن الذي يشكل أخر مرحلة من مراحل تطور الفن العربي منذ الرافديين . فجميع المظاهر الاساسية في فن العمارة الاسلامية ، هي استمرار لمظاهر الفن الرافدي والسوري القديم ، بل ان هذا الفن ترك ارثه لجميع الفنون التي ظهرت على هذه المنطقة من فن هلنستي أو ساساني أو روماني أو فن بيزنطي .. ومن المؤسف أن بعض المؤلفين يقف عند حدود ارتباط الفن الاسلامي بالفنون السابقة له دون الاستمرار في تقصي الجذور الاولى لهذه الفنون جميعا .

ولنأخذ مثلا على ذلك العقود والقبوات والقباب ، هذا الاكتشاف المعماري القديم الذي يعتبر من مميزات العمارة الرافدية منذ الاكاديين وحتى اليوم ، قد انتقل الى الفنون الاخرى التي ظهرت على هذه المنطقة فظهر في الفن الروماني الشرقي ، بل وفي روما ذاتها اذ أن المعماريين السوريين من أمثال أبوللودور الدمشقي وغيرهم ، قد تولوا اقامة هذه القباب الرافدية المنشأ . ويذكر التاريخ أنه عندما أراد الامبراطور أدريان اعادة تغطية بناء البانتيون في روما عام ١١٧ م لجأ الى المعماريين السوريين لبناء القبة فيها . ويعترف جورج مارسيه في كتابه الفن الاسلامي فيقول « ان الفن البيزنطي استمد من اسيا أكثر بكثير مما استمده من الاغريق » (١) .

ونحن نرى القبة في الفن الاسلامي عنصرا أساسيا في المساجد والمدافن والمدارس بل وفي البيوت ، فما زالت مئات المنازل القروية في شمالي سورية تغطى بالقباب بنفس الطريقة والشكل الذي كانت عليه العمارة أيام الرافديين الاوائل .

---

(١) أنظر ترجمتنا العربية لكتاب الفن الاسلامي . المقدمة
G. Marcais : L'art musulman

ومثال اخر على ارتباط الفن الاسلامي بجذوره العربيــة القديمة ، هو المآذن الاموية في دمشق والمآذن في المغرب العربي وفي الاندلس ذات المنشأ الشرقي المتطابق مع شكل الابراج المسيحية في سورية كما يقول مارسيه وعدد من المؤرخين ، ولكن السؤال الذي يجب أن يطرح دائما ، هو عن المنشأ الاصــلي للابــراج المسيحية ذاتها ، ان في المشرق أو في المغرب في الكنائس الرومية والغوطية أيضا . ان الزيقورات الرافدية التي تعتبر من أهم العناصر المعمارية الرافدية قد انتقلت بصورة متتابعة الى جميع التقاليد المعمارية اللاحقة ، فظهرت في الاتشغة * الفارسية، وظهرت في أبراج النواقيس المسيحية ثم انتقلت الى المساجد . وقد تكون مآذن مسجدي سامراء ، الملوية وابي دلف ومسجد ابن طولون اكثر قرابة من مفهوم الزيقورات * ، ولكن الفكرة الاساسية لجميع المـآذن المربعـــة قائمــة عــلى معطيـــات الزيقـــورات مــن حيث رمزه التصاعدي الوحداني ، وابديته المدعمة لسيطرة الدين على الحياة العامة . ولم تقتصر هذه القرابة على بيوت العبادة بل تعدتها الى العمارة المدنية ، وما زال البيت العربي في المشرق وقبله البيت الروماني والبيزنطي في هذه المنطقة منطبقا على ترتيب المنزل الرافدي ومفهومه ، فهو بيت الراحة والسكينة والاستقلال وهو مكان بعيد عن العالم الخارجي تملؤه الزخارف من الداخل ، أما من الخارج فهو بسيط لا محل للنوافذ فيه وهو يحوى من الداخل صحنا مكشوفا وغرفا مطلة على الصحن بعضها ذات أرض مرتفعة، وكان هذا البناء صدى للتقاليد والروح التامليين ، كما كان أيضا منسجما مع طبيعة المنــاخ .

٣ ــ أسبــاب التحويــر والتجريد :

ان الروح التجريدية التي تسيطر على الفن الاسلامي ليست كما يعتقد عادة نتيجة تحريم صادر عن الرسول محمد (ص) ، بل على العكس هي تقليد أصيل ، هي ارث قديم سابق لمولد النبي نفسه . وقد استمرت هذه الروح على تغذية هذا الفن خلال جميع

العصور ، وعلى ترسيخه في جميع البلاد التي سيطر عليهـا الاسلام . ولقد اكتشفت بعض البعثات الاثرية الآثار التجريدية الموجودة على أوابد ترجع الى عرب ما قبل الاسلام ، بل ترجع الى عهود الرافديين ، كما في قصر دورشاروكين * ، وفي الحضر وتدمر ، ثم القصر الابيض الغساني .

اما قصر المشتى الذي نقلت واجهته الى برلين حيث أودع في متحف الدولة ، يثبت هذا الاتجاه نحو التجريد بالاضافة الى بعض العناصر الحيوانية والنباتية مما يثبت من جهة أخرى أن الفن كان يمكن أن يكون تشبيهيا ، وأن رغبة الفنان في أن يعبر عن الجوهر دفعته الى تجاوز الواقع العرضي . لذلك فان ظهور الفن العربي التجريدي لم يكن تابعا لمنع التشبيه واستحالـة التمثيل ، بل كان نتيجة لتقليد قديم سرى عند العرب واجدادهم منذ القديم ، وكان مبعثه العقيدة الوحدانية ، وكما يؤكد بريون Brion « ان الفكر العربي يتعارض أصلا مع النحت والتشبيه فلم يكن من ضرورة لاي منع ديني لتحويل هذا الشعب عن التمثيل ذي الابعاد الثلاثة » (١) . ولقد أبان مارسيه Marcais « أن ندرة الوجوه البشرية في الفن العربي تعود الى أسباب تاريخية وفنية اكثر منها الى أسباب دينية » (٢) . ونورد على ذلك مثالا واضحا وقويا ، النقوش النافرة الموجودة على افريز قديم في تدمر والتي تمثل ثلاث نسوة رسمت بصورة مجردة تكاد تحاكي الاسلوب الحديث وقد ظهرت تلك النسوة وراء محمل يشبه الحج عند العرب .

ويقوم الفن العربي على فكرة فلسفية عقائدية ، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات « **ويبقى وجـه ربـك ذو الجـلال والاكرام** » سورة الرحمن . وعلى هذا فان ديمومة كل شيء مرتبطة

---

(١) انظر كتاب
M. Brion : Art Abstrait : Paris 1956 p. 29

(٢) انظر كتابه ، الفن الاسلامي ــ الترجمة العربية ــ المقدمة .

بمشيئة الله ، وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة ، ولهذا فان كل شيء قابل للتحول (بمشيئة الله) ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع أيضا . وعلى هذا فليس من شكل او وجه ثابت واكيد ، فكل شيء زائل وباطل الا وجه ، الله ، وهو غير قابل للشبه أو التصور . وكما يقول ماسينيون (١) : « ان الاشياء غير موجودة في الفكر الاسلامي ، ولكن يوجد مجموعة اعتباطية من المصادمات والكهارب ليس لها مدة أو استمرار ، وينعكس هذا الرقش العربي حيث ينتفي الوجه والشكل لبطلانهما » .

ان فكرة سرمدية الله تقابل لدى الانسان العجز والتفاهة . العجز عن الاحاطة بأسرار الله ومضاهاة الله ، والتفاهة في تقدير الانسان بالقياس الى الكون والى الله ، ثم ان الله قد جعل الاقدار جميعا بين يديه ، والانسان مشغول باستمرار بذكر الله وبالتقرب اليه « **رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله** » سورة النور ٣٧ .

أما الباعث على التحوير فلم يكن عجز الفنان عن محاكاة الواقع ، ولم يكن وسيلة لاخفاء التشبيه على الله يوم الحساب ، بل كان يرجع الى الشعور بتفاهة الوجود الارضي والانشغال المستمر بالوجود الازلي ، فالفنان لا يعير الوجوه والاشكال اهتماما كبيرا في رسمه ، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية دون أن يسعى الى اضافة الوسائل التي تقرب هذه الاشياء والوجوه من حقيقتها فتجعلها في الصورة الثابتة أو في التمثال ، ذات استمرار في ادراك الانسان لنفسه ، مما يدفعه الى تقديسها ، ولذلك فان الفنان المسلم يرفض اتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغماليونية * كما يقول ماسينيون وتبعا لمبدأ وحدة الوجود فان مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند التصوير ليس الى

---

(١) 6$6 L.Massignon : Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam.

التصحيف فحسب ، بل والى اظهار الانسان مختلطا بالحيوان ، ورمز ذلك العصفور ذو الراس الآدمي ... او الحيوان المختلط بالنبات ... ولكن هناك من فسر التصحيف تفسيرا اخر مثل دولوره (١) الذي اعتقد أن هذا التحريف مبعثه الخوف من حساب الله يوم القيامة ، فالفنان يسعى الى تمويه الصفة البشرية عن أشخاصه ، فلا يرى الله فيها أشباها لمخلوقاته . ومما لا شك فيه أن هذا الزعم يخالف مفهوم القدرة الالهية عند المسلمين ، فالله الذي يسع علمه كل شيء « **وانا اعلم بما اخفيتم وما اعلنتم** » سورة الممتحنة ، والذي لا ترقى الى اعتاب سمواته الخديعة والتمويه لا يقبل مفهومه هذا التفسير السابق بل يبقى ما اشرنا اليه من طبيعة أصيلة لدى العرب ، في اختيار نسب خاصة لا علاقة لها بنسب الواقع ، تكون أسهل وسيلة للتعبير عن الصورة العقلية عند المصور هو السبب الذي دفعه أيضا الى تجريد مفهوم الله في تصويره وفي وصفه .

ثم ان للقدرة البشرية حدودا ، فمهما سعى الفنان الى نقل ومحاكاة الطبيعة والواقع فانه يقف عاجزا عن احكام النقل والمضاهاة . وهكذا نجد اليوم مثل البير كامو وهو يقول (ليس بامكاننا أن ننسخ الواقع ، حتى الصورة الفوتوغرافية ليست على اية حال نسخة امينة ، اي ليست واقعية تماما . ذلك لان واقع حياة انسان لا يكون فقط حيث يوجد ، بل هو ايضا في حياة الاخرين الذين يعطون شكلا لحياته . وقديما قال العرب انه ليس المهم نقل الحقائق القائمة في العالم الخارجي بل الاندماج الكلي في تلك الحقائق ، ولذلك فان الاسلام سجل ضعف الانسان امام مقدرته على محاكاة الطبيعة والواقع والمضاهاة بخلق الله وربط ذلك بالله وحده « **هو الخالق البارىء المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والارض وهو العزيز الحكيم** » سورة الحشر ٢٤ .

---

(١) E. Delorey : Picasso et l'Orient musulman Syria 1921

ولعل هذا هو ما دفع بعض المفكرين الى الاعتقاد ، أن بعض الآثار الفنية الرائعة هي من صنع الله وليست من صنع الانسان . فلقد ذكر المقرى في نفح الطيب وهو يصف جامع قرطبة الذي قيل ان (فيه ثلاثة أعمدة من رخام احمر مكتوب على الواحد اسم محمد ، وعلى الاخر صورة عصا واهل الكهف ، وعلى الثالث صورة غراب نوح . الثلاثة خلقها الله تعالى ولم يصنعها صانع) . روى في الحديث ان الله عز وجل قال : « **ومن اظلم ممن ذهب يخلق كخلقي ، فليخلقوا ذرة او ليخلقوا حبة او شعيرة** (١) . ولقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الانسان العربي ، مبداين : الاول هو تصحيف أو تحوير الواقع أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان . والمبدأ الثاني هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته . ولقد فسر سبب التحوير تفسيرات مختلفة ، فمن قائل ان ألانسان ليس الا مخلوقا عاجزا عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة وانه مكرس لعبادة الله وحده . « وما خلقت الانس والجن الا ليعبدون » وقد أوضح القرآن الكريم ايضا الفرق الواسع بين الله والانسان والفرق بين وظيفة الخلق بالله ووظيفة العبادة المنوطة بالانسان « **هو الذي يصوركم في الارحام كيف يشاء لا اله الا هو العزيز الحكيم** » سورة آل عمران ــ ٦ ، أي لا خالق ولا مصور الا هو . « **هو الله الخالق البارىء المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما في السماوات والارض وهو العزيز الحكيم** » سورة الحشر ٢٤ . وبما ان الخلق في القرآن مقصود به خلق الانسان ، لذلك كان تصوير الانسان ونحته من الامور التي يضاهي فيها الانسان القدرة الالهية وفي الحديث : « **من صور صورة في الدنيا ، كلف ان ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ** » . ان الدين الاسلامي يؤكد دائما على

---

(١) شرح الكرماني لصحيح البخارى ج٢٥ ، الصفحتان ٢٤٤ ، ٢٤٥ مسند الامام أحمد ج٢ ، ص ٢٣٢ .

الفرق بين الخالق والمخلوق وعلى ان المخلوق هو غير قادر على الوصول الى مرتبة الخلق ، **« ولله المشرق والمغــرب فاينما تولوا فثم وجه الله »** سورة البقرة ١١٥ .

وثمة تفسير اخر للتحوير في الفن ان المؤمن كان يسعى الى تغيير معالم الوجه البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف ، **« ان اشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله »** .

ويدعي البعض أن التحوير كان نتيجة لضعف أهلية الفنان العربي وعدم ثقافته الفنية ويسجلون بذلك هنة في مظاهر الحضارة العربية ، وهناك من يرى أن التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الاساسي وانما يهتم بأبعاد أخرى فنية وفلسفية ، وبين صناعة الاصنام التي حرمها الله بوضوح تبعا لتحريمه الوثنية اطلاقا .

والواقع ان جميع هذه الآراء تفسر التحوير على انه نوع من الالزام الخارجي . وقد يكون الامر كذلك بعد ظهور المحدثين ، ولكن كيف يفسر ذلك في العهود التي كان الخليفة نفسه يرعى فيها الفن ، مثل الوليد وهشام والمعتصم وغيرهم ؟ وكيف نفسر وضع الفنون القديمة في الحضارة الرافديــة ، بل كيف نفسر الفــن البيزنطي أو الرومي اللذين اخذا عن الفنون في بلادنا دون أن يكون التصحيف في الفن عندهم اكراهيا ؟ ..

٤ ــ تفسير الرقش :

لقد اتجه الذهن العربي بنظرته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين . وهذا الكشف يتم بالغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان ومن الطبيعة على السواء ، فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته وهي الجوهر الحق ، بل تصرفه الــى

التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانيــة فتجعل منه حســا مرتبطـا بالغرائز والميول . ولقد فطــن المصــورون المعاصرون الــى سر التصحيف فقال ماتيس : « ان الدقة لا تؤدي الى الحقيقة » فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي . لقد كان الفنان العربي يسعى الى تجاوز عــالم الشهادة للوصول الى عالم الغيب . ولذلك فانه عندما كان يرسم شكلا ما في مخطوط ككتاب مقامات الحريــري الــذي رسمــه الواسطي ، أو على جدار كما في قصور سامراء وقصير عمره ، فلم يكن يسعى من وراء الصورة الى الدقة والمحاكاة ، بل الى اسقاط حدسه العام عن عالم ذى حدود وفواصل ، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قويا حتى يصل به هذا الارتباط الى حد أن يقلب الفكرة الى اشارة ويقلب الواقع الى رمز كلي .

٥ ـ شــكلا الرقش :

يبدو هــذا الســعي وراء الجــوهر الخــالد او الحق في صورتين ، صورة افقية تبدو على شكل التكرار او التناسخ ، وتظهر في الرقش اللين ، وصورة مركزية تبدو على شكل وميض متناوب ، وتبدو خاصة في الجامات ذات التخطيطات الهندسية المستقيمة والتي تسمى (الخيط) . ولقد اكد بشر فارس هذا التصنيف فهو يقول « من الممكن أن نتبين في الرقــش عنصريــن ثابتين ، تمدهما الطبيعة خفية ويقيم الاعتدال بينهما احساس بالمناسبة دفين ، رهيف ، ثم يحول من اوضاعهما اختلاف الامكنة والعهود بفضل ارتقاء متصل في جانب الحجم وجانب الشكل » .

واما العنصران فمن جهة ، تأويل النبات ، ولا سيما الورقة والساق ، تأويلا كله هزة . ومن جهة استغلال الخطوط استغلالا يجريه التصور . ومن وراء العنصرين مبدآن، الاول يظهر كانه العبث والثاني يبرز في هيئة التدقيق الهندسي ، ومن هنا تخرج طريقتان (الرمي والخيط) على حد تعبير المعاصرين من اهل الصناعة في

(ق ــ ١٠) (١) وهو من كبار النحاة وكان ذلك بصدد تفسيره النحوي للحديث الشريف « يعذب المصورون .. » قياسا على تفسيره الآية الكريمة « **ان الذين اتخذوا العجل سينالهم غضبة من ربهم وذلة في الحياة الدنيا** » .. (سورة الاعراف ــ ١٥٢) فهو يقول : ومن صاغ عجلا او نجره او عمله بضرب من الاعمال ، لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند المسلمين ، فاذا كان كذلك على علم ما وصفناه ، من ارادة المفعول الثاني المحذوف في هذه الآي، فان قال قائل : فقد جاء في الحديث «يعذب المصورون يوم القيامة» وفي بعض الحديث « فيقال لهم أحييوا ما خلقتم » قيل (يعذب المصورون) يكون على من صور الله تصوير الاجسام ، اما الزيادة فمن أخبار الآحاد التي لا توجب العلم . فلا يقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرنا .) (٢)

وهناك رأي مماثل ورد على لسان ابن دقيق العيد أورده ماسينيون (٣) . والواقع ان المعتزلة أصرت على التوحيد ، ونفت أن يكون لله تعالى صفات أزلية من علم وقدرة وحياة وسمع وبصر غير ذاته ، بل الله عالم وقادر وحي وسميع وبصير بذاته ، وليست هناك صفات زائدة على ذاته ، والقول بوجود صفات قديمة قول بالتعدد ، والله واحد لا شريك له من اي جهة كان ، ولا كثرة في ذاته ، ولقد قام المعتزلة بتأويل الآيات التي تورد هذه الصفات ، تماما كما فعل صفوان بن الجهم قبلهم ، والواقع ان هذا الموقف كان مضادا لموقف آخر للمشبهة وعلى رأسهم مقاتل بن سليمان الذي قال بتجسيد الله واثبات صفات له كصفات المخلوقين . على

---

(١) بشر فارس : سر الزخرفة العربية (ص ٣٢) . وفيه عرض لمحتوى المخطوط الذي كتبه أبو علي الفارسي سنة ٩٩٩م . وعنوانه « الحجة في علل القراءات » والمخطوط محفوظ في مكتبة البلدية في الاسكندرية تحت رقم ٣٥٧٠ ج النص يقع في ج ٢ ص ٦٧ ــ ٦٩ .

(٢) نفس المصدر السابق .

(٣) L. Massignon : Les Méthodes de realisation artistique des peuples de l'Islam.

ويبدو ان هذا التفريق بين الصورة الالهية وآليتها الحدس والوحي والصورة العقلية وآليتها العمل الفني ، تتعارض مع التفريق الذي عرضه بشر فارس والذي اعتمد فيه على التسميات الشائعة لدى أهل الفن في بلاد الشام . والواقع أن تقسيم التوحيدي يقوم على اساس المراحل الابداعية . المرحلة الاولى ، مرحلة التصوير الالهي . وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الالهي عند الفنان . والمرحلة الثانية هي مرحلة التصوير التعليمية وهي التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير .

اما تفسير بشر فارس فهو يقوم على اساس الاسلوب ، اسلوب تغلب عليه الحصافة والحساب أطلق عليه اسم (الخيط) ، واسلوب تغلب عليه العفوية والاسترسال اطلق عليه اسم (الرمي) . ولكن بشر فارس يعتقد كالتوحيدي انه ليس من فرق كبير بين الاسلوبين اذ يقول : « وهذان المبدآن يتنافران في الظاهر على حين انهما يلتقيان في اتفاق عجيب يضم التمثيل الى الشعور . بل هما يأتلفان حتى التعانق والملابسة » . فكل من هذين الاسلوبين يقوم على فكرة الوجد والتعالي ، ففي الصورة الاشعاعية نرى الكون بما فيه يدور في فلك واحد منشاه الله الاجل ومنتهاه الواحد الاحد « **هو الاول والاخر** » ـ سورة الحديد ٣ . وفي الصورة البتول. نرى أن الرقشة الجميلة تصبو باستمرار نحو الجوهر ، اذ لا مبتدأ لها ولا منتهى ، وما يجوز لها أن تطمع في أحد منها لانها تسعى وراء الله « **ولله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله** » البقرة ١١٥ . و « **انه يبدى ويعيد** » .

وهكذا فان المصور في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب والقائمة أحيانا على مفهوم العبث كما يفسره سبنسر وشيلر وكانت (١) ، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة . وفي ذلك يقول بشر فارس : « وبعيد أن ينحدر الرقش من بدوات العبث

(1) F. Basch : "L'Esthetique de Kant - Alcân Paris 1926 P. P. 432-3.

وان زعم قوم النقاد هذا ، فالرقش ثمرة التوقان الاسلامي ، ثمرة منقاه وتوقان مذعان يختلج على هلع » .

على المؤمن أن يتوجه بكيانه الى الله فالله مصدر جذبه وغاية سعيه في آن واحد « **ذلك خير للذين يريدون وجه الله واولئك هم المفلحون** » سورة الروم ٣٨ . وثمة من يعتقد ان الخيط في الرقش العربي هو عمل هندسي محض يقوم على تعريقات واشتقاقات للاشكال الهندسية الاولى المثلث والمربع والواقع أن شكل الخيط اذا كان هندسيا فانه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه الا لكي يكون الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الاحد ، فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الاشياء كلها واليه ترجع جميع الاشياء . وفي ذلك يقول بيرابين (١) . (« يعاني الرقش العربي دائما مشكلة البحث عن الواحد ») ويفسر ذلك ما نراه في التكوينات الهندسية الاشعاعية ، فالملاحظ انها بوقت واحد نابذة وجابذة ، وفي كلتا الحالتين فانها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود الى الجوهر الواحد ، فمرجع الامور هو الله « **والى الله ترجع الامور** » البقرة ٢١٠ ، فالله مصدر كل شيء « **الله يبدا الخلق ثم يعيده ثم اليه ترجعون** » سورة الروم ١١ ، ولقد فسر بيرابين ظاهرة الرسم الهندسي هذه بقوله « انها ملازمة لادوار منطلقة ومرتدة الى منشئها ، وهي تسعى بدون انقطاع الى ممارسة وجد ممتع » .

وقبل ان نختم الحديث في هذا الفصل لا بد أن نوضح أمرين : علاقة الفن العربي بالدين الاسلامي ، وعلاقته بالزخرفة .

---

(١) P. Biraben : Essai de philosophie de l'arabesque (Actes du XIV Congrés inter. des Orientalistes), Alger 1905 - 2ème partie, Leroux Paris, 1907, p. 15

٦ ـ الرقش والتدين :

وضحنا فيما سبق كيفية انتقال المعاني القدسية الاسلامية الى عالم الاشارة والمحسوسات اي الى صيغ جمالية دنيوية ، فهل يعني هذا انفصال الفن عن النظام الديني ؟

ان هذا السؤال الذي كثيرا ما طرح ، لا يجد تفسيرا الا اذا توضح لنا المناخ الروحي الذي ينمو فيه الفن العربي منذ بدايته في الالف الثالث ق.م ، فالفن في علاقته مع الدين انما يترجم طابعه الروحي المستمر والذي يحدد اطارا اساسيا لشخصيته ، فالفن ليس عملا طقوسيا أو تعريفيا بالاسلام ، وانما هو صيغة من صيغ التعامل مع الواقع ، وهي صيغة غير مادية كما يقول ماسينيون (١) ، « لقد عاش الفن العربي في مناخ حر قبل الاسلام وفي بداية الاسلام ، وخلال هذه المراحل برهن الفنان على خصب لا حدود له ، واستمر هذا الخصب على الرغم من القيود التي وضعها مفسرو الحديث . » ولقد انتبه غرابار الى هذه الحرية فقال : « لا يوجد في الرسم او التصوير موضوع يحمل غايته وحدوده المنطقية ، وهكذا كانت للفن العربي في بداية الاسلام امكانية نمو لا نهاية لها ، وامكانية تطور كبيرة تشهد عليها واجهة قصر المشتى بوضوح ، مما يعطي فكرة عن خاصة مميزة للفن الاسلامي في عهد تكونه وهي الحرية ، هذه الحرية المطلقة التي تجعل اي عنصر قابلا للتطور وفي اي اتجاه . فليس هناك بداية ، وليست هناك نهاية ، وليست هناك حدود اخرى سوى ارادة الفنان . » (٢)

---

(١) L. Massignon : Les méthodes de realisation artistique des peuples de l'Islam - Syria, 1921 - Gheutner

(٢) O. Grabar : Formation of Islamic Art, p. 189

لعل التفسير الذي قدمناه يوحي باعتمادنا على مبادىء صوفية ولكي لا نقع في هذا الوهم لا بد من التأكيد ، ان الواقع الروحي في الفن امر لا يمكن نكرانه ، وان اي تفسير مادي للفن العربي يجعل هذا الفن مجرد زخرفة او مجرد عمل آلي منقول . وهذا ما تم فعلا ، فنحن والى عهد قريب ما زلنا نردد اقوال المستشرقين في آلية الزخرفة ، وفي سذاجة التصوير التشبيهي ، دون ان يكون بمقدورنا الكشف عن الابعاد الحقيقية لهذا الفن . ومثالنا ما يقوله مارسيه : « ويتطلب عمل الرسام أو بصورة اوضح عمل الرقاش نوعا من المهارة ، وليس من استثناء في ذلك وليس ثمة تحول الى مراقبة العالم الخارجي اللهم الا فيما ندر فالزخرفة الاسلامية هي انشاء ذهني تام تقريبا ، والمزخرف الذي يحفل ذهنه بالذكريات واصول بعض المشاغل ، يملك بدون شك بعض اصول الاشكال المستعارة من الاعمال التي صادفها ، ولكنه ابدا لا يستعير رسوم الاشياء التي كانت تقدمها الطبيعة ، انه لا ينقل غرسة ما بل كان ينقل التأويلات التي كان يقدمها النحاتون والفسيفسائيون الذين سبقوه ، انه يحور التحويرات ، فهو يستمد منها ويحورها بدوره ، وبهذا المجال العفوي تقريبا تتأكد عبقريته الخاصة واحساسه الشخصي بالجمال . » (١)

ان هذا التفسير يفصل الفنان عن شخصيته التي تربطه بتاريخ حضاري معين والتي تربطه بعقائد روحية قديمة ، ويجعله مجرد واحد من البشر يمارس بكل حياد عملا ما .

والحق اننا لا نستطيع ان نطلب من مستشرق بعيد عن تاريخ العرب وبعيد عن روح الاسلام وخلفياته الروحية القديمة ، ان يحلل الامر أفضل من ذلك ، الا أننا عندما نرى مؤرخا مثل بوركهارت (٢) الذي عاش جل حياته في بلاد العرب وآمن بالاسلام

---

(١) انظر كتابه الفن الاسلامي ، ترجمتنا العربية ص (١٢٠)

(٢) انظر كتابه

T. Burkhardt : Art of Islam - London 1976.

ودرس تاريخ وحضارة هذه الامة من الداخل ، تقول ان مثل هذا يستطيع ان يقول كلاما آخر . بل هناك من يؤكد هذا الاتجاه من المستشرقين الحديثين اذ يخصص اوليغ غرابار (١) قسما كبيرا من كتابه الجديد ، « تكون الفن الاسلامي » لايضاح تحول الكتابة الى عنصر زخرفي وتطور هذه العناصر الى رموز واشارات ، يحدد المنهل الاساسي الذي نهل منه الفن الاسلامي ، وهو في هذا يخالف الآراء الخاطئة الشائعة التي تضع الفن الاسلامي في مرتبة ادنى من مراتب الابداع ، وتربطه بالفن التطبيقي وبالزخرفة .

وهنا يحاول غرابار ان يطرح هذه المسألة بموضوعية العالم الجمالي فيقول : « ليس الرقش العربي مجرد زخرفة ، بل كان له وظيفة رمزية ، ففي جميع اشكال الرقش التي نراها في قصرى الحير الشرقي والغربي وفي قصر المشتى او خربة المفجر ، يتبين ان هذا سواء أكان هندسيا أو نباتيا قد اخضع كليا لمبادىء تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي الاسلامي ، وهذا يعني اننا نقف امام بنية متحركة وليست ساكنة ، وامام قالب يولد جملة تكوينات متآلفة . فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدات منفصلة او كيانات طبيعية خافية على ابصارنا » .

ويضيف غرابار في مكان آخر :

« ان الالتجاء الى الرقش هو انتقال الى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني ، اذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته العادية ومعناه المتداول ، وهكذا فان الصورة تتغير كليا عن أصلها. ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الاشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا ، ولكنه يترك لنا حرية التفسير ، وعلى هذا فان معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها ، مما يعطي الرقش قيمة تذوقية لا حد لها . (٢)

(١) O. Grabar : Formation of Islamic Art p. 190.

(٢) نفس المرجع ص ١٩٢ .

٧ ـ مسألة منع التصوير التشبيهي :

لقد مر التصوير التشبيهي في الاسلام في مراحـل ثلاثة المرحلة الاولى تبتدىء منذ حياة الرسول وحتى ظهـور التأثـير الفارسي في عهد المامون ، والمرحلة الثانية تنتهي في عهـد المتوكـل ، والمرحلة الثالثة ما زالت مستمرة في نطاق التشريع الاسلامي .

وخلال المرحلة الاولى نرى فن التصوير العربي يحمل تأثيرات غريبة لم تأت عن افكار فلسفية وجمالية مستوردة ولكن جـاءت عن تقاليد فنية شائعة في المنطقة التي ظهر فيها الاسلام وبخاصة في بلاد الشام ، وكانت هذه التقاليد ذات أصول فارسية « مانويه » نسبة الى ماني وهو الزعيم الروحي الذي جعل التصوير أساسا في العقيدة ، والى أصول بيزنطية مستمدة من التقاليد الاغريقية التي قدمتها فلسفة افلاطون وارسطو .

ومما لا شك فيه ان السكان المحليين في بلاد الشام هم الذين نقشوا كثيرا من الرسوم والصور والتماثيل التي ما زالت موجودة على جدران قصر الحير وقصير عمـره وخربة المفجـر وواجهة المشتى . ولقد اوضح ايتنهاوزن هوية المصورين في قصير عمره من خلال الكتابات الواردة على الجدران والتي تدل أن هؤلاء انمـا كتبوا اسماءهم باللاتينية مرة والعربية اخرى ، كدلالة على انتمائهم الثقافي السابق للاسلام .

العربي المسلم الذي جاء من الجزيرة ، لم يمارس في الواقع التصوير وانما هو المواطن الشامي الذي أسلم او الذي بقي علـى نصرانيتـه ، هو الذي تابـع الرسم والتصويـر حسب التقاليد الدارجة .

وثمة تماثيل وانسجة وخيام وحلي وادوات ، عليها رسـوم آدمية كانت ترد الى المسلمين حتى في عهد الرسول ، من بـلاد الفرس والروم .

ومن المعروف ان بيوتا كثيرة كانت مزينة بهذه المستوردات المحلاة بالرســوم والصــور . ولقــد اوضح لامنس Lammens ودو فيللار Ugo Monneret de Villard ان الروايات تتحدث عن الرسول (ص) وسط مجموعة من الكائنات الحية . وتبدو هذه الكائنات مصورة علىٰ البسط والارائك والسجاد وعلى الاختام التي تخص النبي (ص) نفسه . ونعلم ايضا ان كثيرا من الصور كانت تزين كثيرا من مساكن المدينة كمنزل مروان بن الحكم الذي كان واليا على المدينة عام ٦٧٢ ، ومنزل ياسر بن نمير خازن بيت المال في عهد الخليفة عمر ، بل ان المبخرة التي كان الخليفة عمر نفسه يستعملها في المسجد كانت مزينة بالصور الآدميــة . (١)

وفي عهد عبد الملك وفي مكة المكرمة ايــام الحج كانت خيام الحجاج الموسرين مزينة بصورة آدمية ، وفي بداية حكم العباسيين زين المنصور قبة قصره بدوارة هواء بشكل مقاتل فارس ، كذلك شأن قصور بغداد وسامراء وابنية كثيرة اخرى .

ومع ذلك فان تمثيل الكائنات الحية في المساجد او تصوير الرسول نفســه وباقي الانبياء والخلفاء لم يعرف ابدا في هذه المرحلة، هنا نستطيع تفسير ذلك بالخوف من عبادة هذه الكائنات والانزلاق نحو الشرك وهو **منع ديني صرف** ، يتضح في ابقاء المسجد عاريا من الصور التي تلهي عن العبادة والتي تدفع الى تقديس هذه الصور . كما يتضح في منع تصوير النبي والصحابة وهم الاتقياء المكرمون خوفا من الارتداد الى الوثنية .

وثمة **منع ايديولوجي** تجلى في رفض جميع الصيغ المستوردة والتي ترتبط في دلالتها وفي شكلها الى قيم وعقائد غريبة عن المفهوم العربي . فنحن نعلم ان التماثيل والاوثان التي كان العرب يتبركون بها قبل الاسلام ما هي الا تماثيل رومانية قديمة كانت ترد مــع

---

(١) أنظر كتابنا الفن والقومية بحث (منع التصوير في الاسلام) وانظر كتــاب بابادوبولو ــ الاسلام والفن الاسلامي ص ٣٥ .

التجار من بلاد الشام ، وقد حملت اهمية قدسية او تعويذية اولا، ولكنها ذات قيمة فنية غريبة ، وهكذا كانت هذه الصور لصفتها الوثنية ولجماليتها الغريبة مرفوضة من الاسلام . ففي الحديث الذي اورده النووي على لسان عائشة قالت : قدم رسول الله (ص) من سفر وقد سترت على بابي درفوكا فيه الخيل ذوات الاجنحة فامرني فنزعته . وفي رواية اخرى ، وانا متسترة بقرام فيه تماثيل ، فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه ثم قال : « ان من اشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون ، فقالت عائشة فقطعناه ، فكان رسول الله يرتفق عليهما » .

ومن الواضح ان الرسول هنا لم ينه عن التصوير وانما رفض الرسوم التي تحمل مفاهيم وثنية مستوردة ورسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربي . وأما قوله ان من اشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون ، فانما يقصد بذلك اولئك الذين يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة الله في خلق هذه الكائنات التي رسمت بأسلوب واقعي وبمحاكاة رفيعة للواقع .

فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله ، ولهذا كان الحديث « يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله » .

وخلال المرحلة الثانية كان التأثير الاغريقي اكثر وضوحا ، صحيح ان خالد بن يزيد كان من اوائل الذين اهتموا بالثقافة الاغريقية ، غير أن المأمون كان قد قوى علاقته بالبيزنطيين ، فطلب اليهم ارسال كتب افلاطون وارسطو وابقراط وجالينوس ، كما روى سعد وكما روى المقريزي . ولقد أسس المأمون جماعة من العلماء منهم الحجاج بن يوسف بن مطر ويحيى بن البطريق وسلمان وغيرهم لاختيار أحسن الكتب .

وهكذا فان المفهوم الافلاطوني في التعبير الامثل والاكمل للشكل الانساني في التصوير ، وجد له مكانا في تفكير المعتزلة الذين وجدوا تبريرات للتصوير وردت على لسان أبي علي الفارسي

دمشق خاصة (كأنما يد الصناع تنظم الخطوط بخيط او تفر من الورقة والساق من طريق الرمي) . (شكلا : ١٩ ، ١٠) .

وهكذا فان الرقش العربي قد بدا في شكلين اساسيين ، الا اننا لا نستطيع ان نجزم بأن المصدر في الواحد هو العقل والحس وان المصدر في الثاني هو الهوى والحدس ، وانهما منفصلان على هذا الاساس ، ذلك لان الرسم العربي كان انما ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الالهية في حالات الوجد الدائب الذي ربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن « لا نهائية الملاذ الاجل » حسب تعبير بشر فارس . وبمعنى آخر ، ان الفنان العربي كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس ، وليس عن طريق الفهم ، ذلك لان ادراك الله لا يقوم على الحس ، وانما يقوم على الوحي ، ودرجات الوحي متفاوتة ، أعلاها وحي الانبياء ومنها وحي الرقاشين والشعراء والناثرين . والوحي هو الحدس المتفوق على الحس والتعقل . اما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي او التعالي ارتساما واعيا محسوسا . ومن هنا كانت الصورة الالهية هي الصورة القائمة في وجودنا منذ الازل ، اما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا . وقد قيل فما الصورة ؟ قال : التي بها يخرج الجوهر الى الظهور عند اعتقاب المصور اياه . (١)

ولقد اوضح التوحيدي الفرق بين الصورة الالهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون قواما فلسفيا للرقش العربي . فالصورة الالهية هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود . اما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك ، الا انها دونها بالانحطاط الحسي ولكن معها بالمرتبة اللفظية . وليس بين الصورتين فصل الا من ناحية النعت . والا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة .

---

(١) انظر ، ابو حيان التوحيدي : الامتاع والمؤانسة ج٢ ص ١٣٧ .

ان المعتزلة اذا رفضوا تشبيه الله وتصويره تصوير الاجساد ، فانهم لم يرفضوا التصوير التشبيهي .

ويجب ان نشير الى ان الحديث النبوي قد جمع متأخرا في العصر العباسي الاول ، وبخاصة الموطأ لمالك بن انس (١٧٩ هـ) ، لذلك فان بعض هذه الاحاديث المجموعة ضعيف ...

حتى اذا جاء القرن الثالث نشطت حركة الجمع الدقيق والتصحيح على يد ابن سعد (٨٤٥) والبخارى (٨٧٠) ومسلم (٨٧٥) وأبي داود (٨٩١) والترمذي (٨٩٥) والنسائي (٩١٧) واصدروا مجاميع ، هي الكتب الستة المعروفة ، والتي اعتبرت اصح كتب الحديث . ولقد تشدد المحدثون في رفض الافكار الاغريقية والعودة الى الاصول العربية ، وعن هؤلاء اصبح المصدر التشريعي الاسلامي بصدد المنع واضحا .

والواقع لم يكن موقف الاسلام في المرحلة الثالثة من التصوير التشبيهي صادرا عن تعاليم دينية فقط ، بل كان صادرا عن رفض شامل لكل ما هو غريب عن الفكر العربي والثقافة العربية . ولقد أوضح ذلك بابا دوبولو Papadopoulo (١) بقوله : « نستطيع أن نشارك دوفيللار Monneret de Villard بقوله ان ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذي ورد في الحديث ، هو مقاومة تأثير الثقافة الهلينية العقلانية على ميدان العقيدة الاسلامية وذلك بفعل الآراء الفلسفية والتفسير وعلم الكلام . وتم التحريم عن طريق كبار المحدثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة الى الصفاء والتجريد ، مما دفعهم الى تأويل اعمال وحركات الرسول بهذا المعنى ، ومع ذلك نستطيع أن نضيف الى ذلك ان المحدثين هؤلاء ، على الرغم مما نشعره من مظاهر روحية في الثقافة الهلينية، فقد كانوا يشكلون طرفا من موجة رفض الفلسفة الاغريقية التي

---

(١) أنظر بابادوبولو ــ الاسلام والفن الاسلامي ص ٥
A. Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman

كانت قد تطورت على يد المعتزلة ، مما كان سببا للعودة الى التقاليد والعلوم العربية . وهكذا فان الصور سواء كانت في الرسم أو الفسيفساء او التماثيل ، فقد كانت تبدو اغريقية اي مناقضة لصفاء الاصالة العربية في الاسلام » .

وعندما قام المحدثون الستة الكبار ، كان ذلك في ظل المتوكل الذي حارب المعتزلة الذين استمر نفوذهم خلال الخلفاء الثلاثة السابقين له ، وقام ايضا بمناهضة المترجمين اليعاقبة والنسطوريين الذين كانوا يتقنون الفلسفة الاغريقية ، كما قام بمعارضة جميع النصارى بل وجميع الذين كانوا يناصرون الاغريق . ولقد كان اثر ذلك واضحا في سلوك المهتدي (٨٦٩ — ٨٧٠) الذي ازال جميع الرسوم التي كانت تزين صالات قصره الخاص .

وهكذا فان المنع الذي ورد على لسان الرسول (ص) والذي توسع المحدثون في توضيحه والتقيد فيه انما هو دعوة الى تثبيت التقاليد الفنية التي كانت سائدة والتي حال دونها تيار الثقافة الاغريقية الذي ابتدأ مع المعتزلة والتأثيرات الاغريقية .

ويبدو لنا الصراع بين الثقافة الهلينية والثقافة العربية قديم ، وها نحن نشهده متمثلا بالصراع بين الثقافة الاوروبية التي تمتاح من معين هليني ، وبين الثقافة العربية التي تسعى وراء التأصيل .

ولقد حاول المستشرقون الاوروبيون ان ينظروا الى الفن العربي دائما من خلال مقاييسهم الهلينية ، فلم يفلحوا في توضيح جماليته وفلسفته بل اتهموه بالتقصير وبالزخرفة البديلة عن التشبيه بفعل المنع ، وجعلوه في مرتبة ادنى من مرتبة فنهم الذي قام على المحاكاة الدقيقة والقياس الانساني والقانون الرياضي . وفي هذا يقول بشر فارس (١) « ان خروج التصوير الاسلامي

---

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الاسلامية ص ٧ .

على اصول الهيئة البشرية ، انما تستدعيه نية مستقرة في الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الانسان المطلق ، الانسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة يونان واهل الادب والفن في ايطاليا الناهضة اولئك الذين قحموا المنزلة البشرية ومجدوا العرى الوضاح في مصوراتهم ومنحوتاتهم ، فجاء الانسان معهم جميعا مقياس الاشياء كلها ـ كما قال بروتاغوراس ـ « ولا يسع الاسلام الا ان ينكر هذا الشطط » .

وهكذا توسع المحدثون والمجتهدون في تفسير المنع الذي ورد على لسان الرسول بل انهم وقد ناهضوا كل تأثير اغريقي رفضوا الترف وكل انواع الزينة وطالبوا بأن يعود الناس وخاصة رجال الخليفة والامراء الى بساطة الحياة التي كان يعيشها الرسول والصحابة ، وكان ذلك كما يقول بابا دوبولو : « بمثابة احتجاج على المجتمع الاستهلاكي الذي كان سائدا » بل ان ابن حنبل كان يدعو الى تحريم اقامة القبور المترفة المزينة بالكتابات والمغطاة بالقباب ، كما كان يحرم استعمال جلود الحيوانات والزينة المذهبة والرخام لاكساء الجدران .



الفصل الخامس

الرقش العربي

١ ـ الرقش ليس رمزا فنيا :

لقد اراد المستشرقون عند دراستهم الفن العربي تصوير تطور هذا الفن من خلال مقياس اساسي هو الفن الكلاسيكي ، فلقد ربطوا اصوله بهذا الفن وفسروا تطوره لبناء شخصية خاصة مستقلة ، سقوطا واضمحلالا ، وربطوه بالظروف السياسية والاقتصادية تبريرا وتأكيدا .

والحق ان الفن العربي كان يمضي متأثرا بحركة داخلية تأخذ دوافعها من القيم القدسية التي رفدت النشاط الفكري والفني وكانت اساسا له .

وهكذا نرى الفن ينصرف شيئا فشيئا عن تصوير الاشياء بذاتها ، وهو تأثير كلاسي غريب ولا شك ، الى تصوير الاشياء وفق منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي كما في المنمنمات ، أو الى تصوير رمز الاشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمز القيم الكبرى ، ومنها القيمة المطلقة الله تعالى .

والرمزية في الفن هي اصطلاح استعمله المستشرقون ايضا لتفسير هذا الانتقال الذي تم في الفن العربي من التشبيه الى التجريد ، ويعتقد ايتنهاوزن (١) ان الحياة المترفة في البلاط وتسلياتهم الحسية كانت تدفع الى هذا النوع من الرمزية . ثم يعود لكي يقول « انه نظرا لان هذا الفن لم تكن له اية وظيفة دينية ، ولم تستعمل للملاحم ولا للشعر الدرامي ، فان هذا الفن كان ضئيل الاهمية » .

---

(١) ايتنهاوزن التصوير عند العرب ـ الترجمة العربية ص ١٨٧ .

ومن المؤكد انه من الممكن الرد على هذا القول عند التذكير بخصب الشعر العربي واحتوائه اروع الصور والاخيلة التي اغنت احاسيس الانسان العربي . اما الفن فلم يكن عند العرب ذا صفة بيانية او تعبيرية .

هذه الحركة الداخلية هي حركة حضارية تاسيسية ، فاذا كان الفكر الاسلامي مهيمنا على المنطقة الاسلامية في بداية الاسلام، فان فكرا جديدا وصل الى مرحلة النضوج ، اصبح اساسا بديلا لجميع مظاهر الحضارة المبكرة ، وهكذا فاننا نعتبر اتجاه هذه الحركة اتجاها قوميا هاما .

وثمة حركة اخرى خارجية فرضتها التعاليم التي انطلقت عن تفسير متشدد للاحاديث ، وعن تأكيد للفارق الكبير بين الانسان والله ، وتصور الانسان وعجزه عن مضاهاة الله ، بل وفي تحاشي كل ما من شأنه الايحاء بهذه المضاهاة . ولذلك فان الفنان انصرف شيئا فشيئا عن الارتباط بالافكار الوثنية التي تجعل الاله من صورة البشر ، الى الصورة الوحدانية التي تجعل الله موئل الانسان .

وكان الرقش العربي **الطريق** الذي تصاعدت فيه موهبة العرب بعيدا عن اي تهاون في تمجيد الله بل كان سبيلا الى ذلك ، ثم اصبح من اهم المظاهر الابداعية عند العرب لما يتضمن من معان وفلسفة جمالية متميزة .

٢ ـ الرقش بين الخط والتصوير :

يقف الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير . والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معان معينة . اما التصوير فهو رسم اشكال ووجوه تمثل حدثا او مشهدا واقعيا او خياليا .

اما الرقش فهو رسم لا يحمل معنى بيانيا او لفظيا وانما ينقل الشكل الهيولي والجوهر لاشياء كانت واقعية .

وهنا يتضح ان الرقش كان مآل الخط من جهة والصورة من جهة اخرى . لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي الى شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتغيير . ومع انه لم يتخل عن وظيفته فانه اصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته بل بصفته القدسية التي اصبحت جمالية تبعا لجمالية الخط ذاته ، وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية ، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط ، مستقلة تحيطه بالمزيد من التزويق ، او تنفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته .

لقد انطلق الخط العربي من مصادره الكنعانية في (جبيل) يحمل اشكالا اكثرها هندسي ، وتطور فيما بعد حتى أخذ أشكالا لينة تارة او هندسية متكسرة اخرى او لينة ومنكسرة معا .

وعندما ظهر الخط الكوفي كان في الواقع ذروة هذا النوع المركب ، بل اصبح صيغا راسخة كالبناء الهندسي تحليه اغصان واوراق مجردة هي الرقش اللين « الرمي » نفسه ، ولكن خطا هندسيا صرفا استعمل في القرن الخامس عشر في تزيين الواجهات المعمارية في فارس ، مركبا من الواح الاجر التي تتشابك مؤلفة كلمات مقدسة كاسم الله ونبيه والخلفاء .

وعندما انتقل هذا الخط الى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حتى لم نعد نميز ايهما الاصل وايهما الاثر . وامثلة ذلك كثيرة .

والخط العربي ابتدأ من شكلين اساسيين الواحد « مزوي» (أي مؤلف من زوايا) أو هندسي والثاني كان لينا نسخيا ، كذلك الرقش فهو على شكلين هندسي ينطلق من مثلث او مربع - وتفريعاته ، ويسمى هذا النوع من الرقش (الخيط) ، وشكل اخر لين مستوحى من النباتات وعروقها ويسمى (الرمي) .

ولقد تطور الخط متجها نحو الرقش بسبب الاهمية البالغة التي اعطيت للخط اذ ارتفعت مكانته لارتفاع مضمونه القدسي في كتابة القرآن وآياته ، وبسبب تراجع التصوير التشبيهي بعد حملة المحدثين عليه في العصر العباسي .

وتتلاقى نتيجة تطور الخط مع نتيجة تطور الصورة المشبهة التي اخذت بالتجريد شيئا فشيئا تبعا لحملة المحدثين ذاتها .

ونحن نرى بوادر هذا التحول واضحة منذ بداية الفن الاموي ، ففي واجهة قصر المشتى النحتية نرى بوضوح كيف تتداخل الكائنات الحية والزهور والاوراق لكي تأخذ اشكالا شبه مجردة ضمن نطاق زخرفة لم تصل بعد الى حدود الرقش . كما يتوضح ذلك في اعمال الفنانين في سورية والعراق والذين صوروا المخطوطات مثل مخطوطة « كليلة ودمنة » الذي صور في سورية عام ١٣٥٤ م (١) وفيها نرى النباتات تتجه نحو الرقش بوضوح ، كذلك الحيوانات كالفيل والارنب اذ نرى الخطوط الرقشية تأخذ محلها في توضيح تفاصيل اجسامها وهيكلها (شكل–٢١) . ونرى ذات الملامح والتعديلات في صور مخطوط كتاب الحيوان للجاحظ الذي صور في سورية عام ١٣٣٥ م (٢) وتصبح المواضيع أقرب للتجريد وللرقش في بعض صور خطوط كتاب «كشف الاسرار» لابن غانم المقدسي الذي كتب وصور في سورية ١٣٥٠م (٣) . وهنا نرى أن الدور البياني التوضيحي لهذه الصور يصبح ثانويا ، ويصبح الدور الاساسي ، الصياغة التزويقية الفنية . ان نفس الملاحظة تبدو في مخطوطات اخرى حيث نرى الصور فيها وقد اتجهت الى الرقش بوضوح كما هو الامر في مخطوط « منافع الحيوان » ، « رسم في القاهرة »

---

(١) المخطوط والصور موجودة في مكتبة بودليان — اكسفورد

(٢) المخطوط والصور محفوظة في مكتبة امبروزيانا — ميلانو .

(٣) موجود في مكتبة جامع السلطان سليمان — اسطنبول

وفي مخطوطات اخرى لكليلة ودمنة (رسمت في فارس) وفي مخطوط « عجائب المخلوقات ، للقزويني » وكتاب « قانون الدنيا وعجائبها» للشيخ احمد المصري ـ رسم في سورية او في مصر ١٥٦٣ م (١) .

واذا كانت الصور النباتية والحيوانية بل والبشرية قد تحولت الى الرقش اللين (الرمي) ، فان السؤال ما زال قائما للتعرف على مصدر اخر للرقش الهندسي (الخيط) غير الخط المزوى والكوفي .

سنحاول بعد قليل العودة الى الحديث عن تطور الخط العربي الى رقش هندسي . ولكن لنا راي في تحول الاشكال الواقعية الى رقش هندسى ايضا ، فلقد تم ذلك عن طريق تحول الرسم المعماري الى رسم هندسي مجرد .

اننا ما زلنا نقف باعجاب شديد امام فسيفساء الجامع الاموي بدمشق ، الحافل بصور الابنية والعمارات الهندسية الشكل ، هذه المواضيع التي ظهرت مجددا في فسيفساء المدرسة الظاهرية بدمشق ١٢٧٧ م ، كما ظهرت في فخاريات وتحف معدنية يعود تاريخها الى نهاية القرن الخامس عشر ، كما نراها في صور مخطوط المقدسي التي تاثرت بصور المدرسة السورية ، كما رايناها بمخطوط « مقامات الحريري » الذي صور موضوعاته الواسطي ١٢٣٧ م وفي مخطوط قصة « بياض ورياض » التي انجزت صورها في المغرب او الاندلس ، ولا بد ان نقف قليلا عند بعض هذه الصور (٢) .

الكتاب قصة حب جرت احداثها في شمالي العراق ،والعاشق «بياض » تاجر يحب السفر ، وهو من دمشق سافر مع ابيه فصادف « رياض » وهي وصيفة سيدة نبيلة فوقع في حبها .

---

(١) محفوظ في مكتبة متحف طوب قابو في اسطنبول

(٢) محفوظة في المكتبة البابوية في الفاتيكان .

ولكن اعترض ذلك صعوبات فلجأ الى المراسلة ، مما جعل الحب عذريا ، مليئا بالشقاء واللوعة ، حافلا بتعابير الغزل الرفيع والحب المجرد . وكانت الصور التي عثر عليها تحمل كثيرا من الاشكال المعمارية ، ففي صورة تمثل بياضا يعزف على العود امام سيدة وحولها وصيفات ، نرى في طرفي هذه الصورة بنائين رمزيين غطى سطحهما مشبكات النوافذ العريضة ، هذه المشبكات التي تعطينا فكرة عن انتقال الزخرفة الهندسية الى الرسم بشكل نمطي .
ويتكرر هذا العمل في جميع الصور الاخرى . (شكل — ٢٢)

ولكن صورة واحدة لا بد من الاشارة اليها تمثل العاشق وقد استلقى بلا وعي عند شاطيء النهر الذي تدور عليه ناعورة كبيرة ، ورسم هذه الناعورة يعطينا فكرة واضحة عن بداية الرقش الهندسي الاشعاعي واشتقاقه من الاشكال المعمارية .

٢ — الفرجار والرقش الهندسي :

ان استعمال الفرجار في الفن العربي ، فتح امام الفنان ابوابا من الابداع لا حدود لها ، لقد استعمل الفرجار اولا في تصميم مخططات المنشآت الكبرى كالقصور ، قصر المشتى وقصر الخرانة وقصر الاخيضر ، وكالمساجد والقبور مثل مسجد بايزيد في بورصه (تركيا) ، وقبر اعتماد الدولة في اغرا (الهند) . ويقوم المخطط المعماري على تشكيل اولي رباعي يكون اساسا في توزيع اقسام المنشآة .

والواقع ان الرقش الهندسي (الخيط) يعتمد على احد الاشكال الاساسية المثلث والمربع والمخمس والتي تتضاعف وتتشابك لكي يستخرج منها اشكال لا حصر لها من الخيط العربي . (١) .

---

(١) Issam El-Said and Ayse Parman : Geometric Concepts in Islamic Art — London 1977.

ولقد استطاع العرب استخراج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة بالفرجار المفتوح بما يعادل نصف قطر الدائرة ، الى ستة اقسام متساوية وعند ربط ثلاثة نقاط متناوبة نحصل على مثلث ، او نحصل على شكل سداسي بربط النقاط الستة المتتالية . وبرسم مثلثين متقابلين نحصل على نجمة سداسية .

٢ ـ الفرجار والرقش الهندسي :

ان استعمال الفرجار في الفن العربي ، فتح أمام الفنان أبوابا من الابداع لا حدود لها . لقد استعمل الفرجار أولا في تصميم مخططات المنشآت الكبرى كالقصور ، قصر المشتى وقصر الخرانه وقصر الاخيضر ، وكالمساجد والقبور ، مثل مسجد بايزيد في بورصة (تركيا) ، وقبر اعتماد الدولة في اغرا (الهند) . ويقوم المخطط المعماري على تشكيل أولي رباعي يكون أساسا في توزيع اقسام المنشأة .

والواقع ان الرقش الهندسي (الخيط) يعتمد على أحد الاشكال الهندسية الاساسية المثلث والمربع والمخمس والتي تتضاعف وتتشابك لكي يستخرج منها أشكال لا حصر لها من الخيط العربي . (١)

ولقد استطاع العرب استخراج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة بالفرجار المفتوح بما يعادل نصف قطر الدائرة ، الى ستة أقسام متساوية وعند ربط ثلاثة نقاط متناوبة نحصل على نجمة سداسية .

أما المربع فانه يتألف من ربط اربعة نقاط على محيط دائرة وتحدد هذه النقاط بفتحة الفرجار المعادلة لـ ٧ ٢ او تحدد

---

(1) Issam El-Said and Ayse Parman : Geometric Concepts in Islamic Art — London 1977.

عن طريق رسم قطرين متعامدين . وعند رسم المربع ننصف اضلاعه ونمد مستقيمات من مركز الدائرة الى محيطها مرورا من منتصف الاضلاع فنحصل على أربعة نقاط اخرى ، فتصبح الدائرة مقسمة الى ثمانية أقواس متساوية .

وهكذا نحصل على شكل ثماني أو نحصل على مربعين متشابكين يؤلفان نجمة ثمانية . ويرسم الشكل الخماسي بربط نقاط خمسة متساوية البعد عن محيط الدائرة يمكن تحديدها بفتحة الفرجار التي تعادل طول وتر مثلث قائم ، ضلعه الواحد يعادل نصف قطر الدائرة وضلعه الثاني يعادل ربع القطر .

ومن تشكيل مخمسين متداخلين نحصل على معشر أو نجمة عشارية .

ان هذه النجوم السداسية أو الثمانية أو العشارية تستمر اضلاعها لكي تشكل نجوما اخرى أو لكي تتضافر مع نجوم اخرى في تشابك منسجم ومستمر . وهكذا فان كل نجمة من النجوم تبدو جزءا متلاحما مع غيرها من النجوم مشكلة صفحة متلاحمة لا حدود لها ، كأن الفنان أراد بذلك أن يصور قبة السماء أو يصور الملأ الاعلى ونسيجه مجاميع من الاشكال الوميضية التي تشع وتستقبل باستمرار .

واننا لنرى في هذا النسيج الشامل المتشابك المتداخل مع كل عنصر فيه جابذ ونابذ تعبيرا عن موقف الانسان من عالم غيبي لا يدركه الا الله ، ولا يعرف الا من خلال هذه الوحدة المتناسقة في الطاقات المتفاعلة والتي لا نهاية لتفاعلها .

وعندما يخرج هذا النسيج عن أن يكون مجرد خيط هندسي لكي يصبح مساحات لونية من الاحجار الملونة او الاصبغة ، أو من التنزيل الخشبي والصدفي والمعدني . فان هذه الوحدات تأخذ معنى متميزا . فالمثلث والمعين والمربع ، بل والاشكال المسننة أو المحلزنة والمضلعة تتعاطف مع بعضها ضمن نظام كوني رائع ، وضمن تناسق

لوني ساحر ، فترفع العمل الفني الى مصاف ابداعية راقية تدعمها القيم القدسية التي حفزت الفنان على استيحاء هذا النظـام .

٤ ـ المضمون المطلق في الرقش :

وقد يكون منطلق هذا التنظيم هندسيا ، ولكن مفهوم النجمة ومفهوم الاشكال الهندسية الاولى المثلث والمربع والمخمس ، لم تكن في حد ذاتها صيغا رياضية ، بل هي اشكال تجريدية لجميع ما على الارض من اشكال . ويذكرنا هذا بقول سيزان ان جميع الاشكال ترتد الى صيغ هندسية اساسية ، اسطوانة أو كرة أو مكعب .

ولكن الفنان العربي لم يلجأ الى الحجوم الاساسية ، ذلك لان كل حجم هو وعاء لروح والانسان اعجز من ان ينفخهـا في هذا الوعاء ، بل لجأ الى المسطحات الاساسية في الوجود وليست هذه الاشكال بلا مضامين رمزية ، بل كثيرا ما استعارها الصوفيون للدلالة على معان كبيرة . وهي في الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان ، بل انها في الحق تمثل الكائنات جميعها ، الحية وغير الحية ، بأشكالها الجوهرية ، وليس بأشكالها العرضية النسبية . هنـا يتجلى معنى الاطلاق في التجريد العربي ، وهو أمر لم يستطـع تحقيقه الفن الغربي الذي استمر تعبيرا عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون . بينما لم يتخل الرقش عن المضمون ، ولكنه مضمون مجرد مطلق يمكن البرهان عليه حتى اذا استندنا الى قوانين العلم .

ان هذا التشكيل الفني الرائع ، الذي كثيرا ما فتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ ، لم يكن اذن مجرد تزيين مجاني ، بل تمثيل لملكوت الرب ، فهو آية فنية وآية دينية بوقت واحد ولطالما راينا في هذا التمثيل تعبيرا عن العبادة بقدر ما راينا فيه تعبيـرا عـن الابداع (١) .

---

(١) انظر كتابنا « الاسس النظرية للفن العربي » ـ الهيئة المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٧٤ ص ١٤

لقد تمثلت عبقرية العرب في مظاهر ابداعية ثلاثة ، هي الشعر والخط والرقش . وفي كتـاب مصـور صوره بريـس دافيز Pressed, Avesne منذ بداية هـذا القرن (١) نستطيـع ان نلقي نظرة على روائع فن الرقش الهندسي العربي الملون والتي تعرفنـا على جانب من عبقرية العرب والمسلمين الابداعية لا يمكن جحـوده واغفال اهميته .

الاشكال الجوهرية المطلقة نراها متشابكة متكاملة في نظـام تهيمن عليه قدرة مطلقة لا حدود لسلطانها ، هي قدرة الله تعالى متمثلة بهذا الخيط النجمي الجابذ النابذ . « **ولله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله** » سورة البقرة ١١٥ . وهـذه الاشكال التي تظهرها اشعة بصرية الهية تسقط عليها ، وتضيء جوهرها ، هي الوجود العرضي في صيغته الهيولية الاولى . هنا يتجلى المنظور الروحاني في الفن ، والذي تحدثنا عنه في مكان اخر ، في حالته الاولى المطلقة ، فالاشعة البصرية الالهية التي تمثلت بالخيـوط الرقشية ، تصدر عن عدد لا يحصى من اللابدايات متجهة الـى اللانهايات ، تظهر الاشكال الجوهرية للكائنات ولاجزاء الكون بهذه المساحات الهندسية التي تتشكل بحسب ظروف هذه الاشـعة البصرية .

ويزداد الامر تحديدا عندما تاخذ هذه الاشكال الجوهرية الوانا مختلفة ، عندها تضيف هذه الالوان الى هذه الاشكال معان جديدة أو تأويلات جديدة لتجعل من هذا النسيج التصويري تحفة فنية كل خط فيها نغم وكل لون فيها لحن . وتتحاور الانغـام وتتناغم الالحان في حركة منتظمة لا يفهمها الا من كان شديد الالمام بعلم الموسيقى واسراره .

اما الرقش اللين وهو ما يسمى بالرمي ، فهو الصيغة الاولى في الفن العربي التي تؤكد العفوية الابداعية عند الفنان . فهي تأويل

---

(١) Presse d'Avesne : La décoration Arabe, Paris 1908

للنبات « أوراقا وأزهارا وغصونا وعروقا ، وهي توثيق لهـذه العلاقة بين الانسان والطبيعة ، فكل ما يحويه هذا الرقش اللين لا ينفصل عن معنى الطبيعة وأن كانت الاشكال قد ارتفعت عن ذاتيتها لكي تصبح موضوعا مطلقا ، فكانما عناصر هذا الرقش هي رموز مشتركة لعالم هذه العناصر ، عالم الازهار والاوراق ، وهـو الطبيعة أو هو الكون من خلال الطبيعة ، وليس من خلال اشـعة الرؤية أو من خلال خيوط العقل مما رايناه في الرقش الهندسي .

فاذا كان نظام الرقش الهندسي قد تشابك وفق اسقاطات الاشعة البصرية الالهية ، فان هنا نظاما اخر تتواجد فيـه رموز الطبيعة والكون ، لكي تؤكد على ارتباطها المستمر بقوة علويـة لا مناص من الارتباط بها ، وكثيرا ما تجلت من خلال هذه العروق المورقة والمزهرة كلمات الله بخط كوفي أو خط لين ، كتأكيد على هيمنة الله من خلال كلامه المقدس على هذا النظام الكوني الفردوسي. فاذا كان نظام الخيط الرقشي قد عبـر عن الملأ الاعلى بأبعـاده اللامتناهية فانه هنا يعبر عن الفردوس الارضي موئل الانسان المؤمن المطمئن الى الملاذ الاجل .

مرة اخرى نقول ، ليس الرقش العربي ممارسة صوفية ، بل هو مجرد رسم ديني ينسجم مع ايمان العربي باله هو فوق النسبية والتحديد والتشبيه ، وهو مؤمن بكون لا تفسير مادي علمي له ، بل هو تركيب روحي مرتبط بمعنى الانسان كروح ، وليس هو مرتبط بقوانين الفيزياء وبمقاييس الانسان . فعندما يكون الامر متعلقا بالله وبالقيمة المطلقة أو بالمثل الاعلى ، فان التعبير عن ذلك يكون بالابتهال والتبتل ، وهذا هو تفسير الرقش . وليست كلمة الرمزية صحيحة فالرقش ليس رموزا لشيء محدد مسبقا ، بل هو شيء جديد جاء انعكاسا لعملية الابتهال والتعبد والتواجد التي يمارسها المؤمن . ونحن نرى ما يشبه ذلك في الفن المسيحي ، عندما كان مصورو الايقونات يطهرون أنفسهم ويمرون بطقوس محددة ، كان

اعتقادهم أن التصوير الايقوني هو عبادة ، بل ان ما يصنعونه هو شيء مقدس يستحق العبادة أيضا . وهذا ما تم بالنسبة لحركة عبادة الايقونات في القرن الثامن .

ولكن الرقش العربي لم يصل الى درجة التقديس ، ولا يمكن له أن يؤول الى ذلك ، ما دامت صناعة الرقش يقوم بها الانسان الفاني في هذا الكون . الرقش ليس الا صياغة جميلة لتلك العبادة الوحدانية ، وقد يأخذ معنى التواجد الصوفي مع الله ، وهذا نوع من التصميم على عبادة صافية مجردة لا محل للغرض فيها .

٥ ــ الرقش والتجريد :

لقد قام الفن الغربي منذ نشأته الاولى في عهد جيوتو Giotto ودوناتيلو Donatello والبرتي Alberti على الاصول الاولمبية * التي كانت قد تحددت بشكل نهائي في العهد الكلاسي (القرن الرابع قبل الميلاد) .

وكانت هذه الاصول تقوم على اعتبار الانسان رمزا للجمال ، وان العلاقات الثابتة بين الاعضاء والتي حاول بولكليت وضعها في قانون Canon ، هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضا . ولكن الامر لم يبق على هذه الحال دائما ، خاصة في العصر الحديث عندما اقتضت ضرورة التقدم العلمي والصناعي تمييز العمل الخيالي الالهامي عن العمل العلمي القاعدي . فكان العمل الخيالي يجنح الى اللاواقع ، والعمل العلمي يقوم على الواقع ، وكما يقول براك : « ان الاحساسات تسعى الى التحوير ، أما العقل فيسعى الى التعقيد » . ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الاشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئا فشيئا ، حتى اذا كان الامر لكاندينسكي عام ٩١٠ أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونات والاشكال التي لا مدلول لها ولا

ترتبط بأي الاشكال المألوفة في الواقع . هنا نرى الانسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية ارتباطه بالشكل الانساني وعن التقائه بالاشكال المجردة التي لا تعني شيئا وتعني كل شيء .

لقد اقتضى الفنان الغربي ، كي يتحرر من ربقة القانون والنسبة الذهبية عدد من القرون ، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس ، ويقيم الاشكال بعيدا عن مقاييس الشكل الانساني وحدودها .

ومن هنا فان الانفعال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن ، كان يربطه دائما بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي بل تضيق عن اطاره .

وفي هذا يقول بريون (١) « ان الفن التجريدي كما يبدو لي اكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية ، ذلك لانه لا يرتبط بالشكل التمثيلي ، ولانه ايضا يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة وحالا ، حالات عاطفية وانفعالية اكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي » .

والله في المفهوم الوحداني ، غير قابل للشبه ، وكما يقول ابن سينا (٢) « انه غير داخل في جنس ، أو واقع تحت حد أو برهان ، بريء عن الكم والكيف والاين ، والمعنى والحركة لا ند له ولا شريك ولا ضد . وانه واحد من وجوه ، لانه غير منقسم لا في الاجزاء بالفعل ، ولا في الاجزاء بالفرض والوهم كالمتصل ، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملة ، وانه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له ، فهو بهذا الوجود فرد ، وهو واحد لانه تام الوجود ، ما بقي له شيء حتى يتم الخ . . . » .

---

(١) في كتابه الفن التجريدي ، ص ٢٩ السالف الذكر

(٢) كتاب الاشارات ، ج ١ ص ٢٣٤

لذلك يتمثل التعبير اللازم للتفكير الروحاني والصوفي في الاشكال التجريدية أو في الرموز غير التشبيهية . وفي ذلك يقول بريون (١) « ان الفنان ، في كل مرة يسعى فيها الى التعبير عما هو روحاني أو الهي ، كان يسعى الى التجريد ، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي بصورة عامة ، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائما بصورة غير تشبيهية ، وكذلك كان الامر بالنسبة للفن اليوناني البدائي حيث كان مبعث اقامة الاصنام التجريدية ، الشعور بأن تشخيص الالهة فيه استخفاف لقيمتها » .

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوحداني ، ولكن بالمتعالي المطلق . هذا الارتباط الذي تم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيرا من الاخيلة ، وابصر كثيرا من الرؤى الغامضة التي تكشفت له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي .

على أن الانفعال الذاتي عند الفنان العربي اذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية) فانه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج الا قليلا عن القواعد الجمالية الاساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ .. ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاما صوفيا ، كان عند الفنان الغربي نظاما رياضيا ، الم يسع سوريو الى اخضاع الفنون جميعا الى نظام واحد ؟ ..

ويلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق . لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الاعلى ، هو الحق ، هو الجوهر ، هو الله . ولذلك سعى عن طريق الفن الى ادراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد الى الاندماج بالله .

---

(١) ــ انظر E Souriau : La Correspondance des arts

وكذلك شأن الفنان الحديث ، فقد لجأ الى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الافكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه . ومع أن بعض الاتجاهات التجريدية انما تسعى وراء الشكل فقط ، الا ان كثيرا من الفنانين التجريديين يدعون أن وراء هذه الاشكال عالما اخر مغايرا ومتمايزا عن العالم الواقعي المألوف . ويقول ميشيل سوفور (١) « ان الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص ، وايجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي ، هذا الكلي هو الله . والتعرف على الاله في اي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي » .

وهكذا يسعى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن المجهول أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيبي .

على أن المطلق اذا كان مفهوما فلسفيا فهو في المفهوم الجمالي يعني ايجاد الصيغة الاكثر محضية ، فالجمال القائم في الطبيعة ، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة ، هو جمال شيء معين، ويشترك في تزكية هذا الجمال عوامل عديدة ، منها المتعة أو اللذة أو الذكرى . أما الجمال المحض ، الجمال البعيد عن جميع المغريات الاضافية ، فلا وجود له في الطبيعة ، اذ نادرا ما نعجب بزاوية من جدار مهترىء كسته طبقة من العفن ، اللهم الا اذا كان منا من هو شاذ الذوق . ولكن في الفن فاننا نبحث تقريبا عن نفس الزاوية ونحاول اعادة انشائها بشكل فني ، وليس شرطا أن يكون عملنا جميلا جمال الجوكندا ، ولكن الشرط أن يكون جماله فنيا أي أن يكون ابداعيا وصرفا ، وبهذا يقول موندريان : « اننا نسعى وراء جمالية جديدة محضة ، خطوط والوان محضة ، ذلك لان العلاقات المحضة هي وحدها القادرة على الوصول الى الجمال المحض » .

---

(١) — في كتابه الفن التجريدي ، ص ٥٠ — ٥٩

M. Seuphor : L'art abstrait ... Haeghot — 1943

على أن الفن التجريدي في الغرب ، قد استطاع ان يخدم الافكار المطلقة خدمة كبيرة ، فبعد ان كانت الشجاعة أو البراءة ، الوحشية ، الخير أو الشر ، الجمال او القبح ، لا تظهر بمدلولها الا في الانسان أو في الطبيعة ، اصبح من الممكن التعبير عن هذه الاشياء المطلقة في الفن التجريدي دون أي مستند واقعي .

كان الفن العربي معتبرا الى وقت قريب على أنه مجرد تزيين لا مضمون له ، الا أن ظهور الفن التجريدي ، حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي ، بل رأى مارسيل بريون في هذا الفن أساسا للتجريدية الحديثة . غير أن بريون نفسه لم يستطع التحرر نهائيا من الفكرة القبلية عن الفن العربي ، فهو ان نفى عنه صفة التزيين تبعا لنفيه هذه الصفة عن التجريدية الحديثة ، فانه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آليا لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية . فهو يرى « أن الفن التجريدي الحديث يختلف آليا عن الفن العربي في أن الاول يمتاز بنزعته الشخصية المتطرفة ، حيث الفنان بعيدا عن كل فكرة سابقة الاشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته ، مما هو بعيد عن الفنان المسلم . فالهندسة الاسلامية ذات موضوعية تامة وهي منفصلة » (بمعنى أن شخصية الفنان غير ممثلة) . وهكذا أوجد الاستاذ بريون فرقا واسعا بين هندسية موندريان ، وهي هندسية شخصية محضة ، وبين هندسية الرقش العربي ، والتي رآها جد موضوعية .

ونستطيع ان نجيب على بريون بما يلي :

ان الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية ، يدعو الى انكار الذات وهو يدفع الفنان المؤمن الى السعي المستمر للاتصال والتلاشي بالمطلق ، ولقد بدا هذا السعي في التكرار ، وهو مظهر

من مظاهر الوجد الصوفي عند بيرابين (١) الذي يقول : « ان الصيغة المكررة المتخيلة او المنفذة ، تثير ابدية الانطلاقات والعودات ، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر ، وارتباط هذا بذاك ، وهي بذلك تتجاوب مع الله بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا ، ويقترب من مفهوم الذكر » . على أننا نستطيع الدفاع عن الذاتية في الفن العربي بقولنا : ان المحرك الذي دفع الفنان العربي الى نقل الصورة الالهية ، كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي . فمع أن الفنين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول ، فان المجهول عند العربي كان الغيبي السرمدي المتعالي ، وكان واحدا بالنسبة للفنانين جميعا ، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر او الرؤية الالهية . بل ثمة فروق في قوة الحدس أو درجة الرؤية ، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الاصالة في العمل الفنـي .

أما المجهول عند الفنان التجريدي المعاصر ، فلقد تجلى في الفكرة الجديدة أو المعنى المطلق او الصيغة الرياضية المخلصة ، أو كان الهيروغليف الذي لا يحمل أي معنى من المعاني التي تخطر على ذهن مدرك . لذلك فان الجمال في الفن العربي كان جمال التوحيد . اما الجمال في الفن التجريدي فلقد كان الجمال المحض .

ان اغفال أسماء الفنانين لا يعني عدم وجود أساليب خاصة بهم ، فلقد ذكر المقريزي في كتاب « الخطط » عددا ضخما من الاسماء . ولكن على ما يبدو ، لم يكن المصور يحتل مكانا مرموقا في مجتمعه ، شأنه شأن المصورين القدماء ، حيث كان العمل الفني محصورا بطبقة الصناع . ولقد ادى اهمال شخص الفنان الى اختلاط حدود الاعمال الفنية فيما بينها والى اختفاء شخصية الفنـان .

---

(١) P Biraben : Essai de Philosophie . . . p. 15.

على أنه لا بد من الاعتراف بالفروق بين الفن العربي وبـ
التجريدية في مجال الذاتية ، ذلك أن الفنان العربي انما بحث
عمله عن القيم الفنية التي تقوم على الاتصال المستمر بالله والمطلق ،
اما الفنان التجريدي الغربي ، فلقد قام في أكثر الحالات على قيم
شخصية ذاتية . وينكر كاندينسكي (١) الذي يصر على اعتبـار
القيم الروحية أساسا في العمل التجريدي ، ذلك ويـرى « أن
العنصر الذاتي في الفن ، يفقد اهميته مع الزمن ويفقد حيـاته ، وان
ما يبقى محافظا على قيمته أبدا ، هو عنصر الفن المحض والابدي ،
الذي يمنحه الزمن طاقة جديدة باستمرار » .



---

(١) — انظر كتابه الروحي في الفن
V. Kandinsky : Du Spirtuel dans l'art Ed. de Beaume — Paris 1951.

الفصل السادس

فن الخط العربي

١ ـ الكلمة بين الشكل والمعنى :

ان الخط العربي ، هذا الفكر الساكن كما يقول الاولون ، هو اشارة معبرة مبهجة ، تختلف عن اية صفة من صفات الفرح المجاني وان كانت تلامسه ، لقد أعطى العرب الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القرآن ، منطلقين من مبدأ ، هو في الواقع قول علي بن ابي طالب ، الخط الجميل يزيد الحق وضوحا ، وكما يقول عبدالله بن العباس « الخط لسان اليد » وهكذا كان الخط الجميل موازيا في اهميته للتجويد في القرآن . وسرى في جميع البلاد الاسلامية واصبح الحرف العربي واسطة التعبير في جميع اللغات الهندية والفارسية والتركية . وأخذ الخط مكانه كفن رفيع مرتبط مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الاسلامية . على ان الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول زكي الارسوزي (١) والتي تحمل بصورتها الصوتية مصدر استلهامها . ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) « التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة » . فاية كلمة عربية مثل : سعادة ، جمال ... تحتفظ بأصولها في الطبيعة . وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الانساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها ، النحو ، الكلام ، الجرس ، كوحدة الجسم الانساني . ولهذا فان اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الاشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها .

---

(١) انظر كتابه (عبقرية الامة العربية في لسانها) . مطبوعات دار اليقظة ـ دمشق ١٩٦٢

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتا ومعنى وخيالا مرئيا . وعلى هذا فان الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الرقش العربي ، لم يكن القصد الافادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب ، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية . ففي لوحة (لا غالب الا الله) التي تتكرر آلاف المرات في جميع تفاصيل الرقش العربي الاندلسي وفي المغرب العربي ، نستطيع أستنادا الى مفهوم اللغة عند الارسوزي ، والى مدلول الاحرف عند العرب ، أن نرى أولا في (لا) معنى الاستسلام وهي حرف واحد كما في الحديث الشريف (لام ألف حرف واحد ، انزله على آدم في صحيفة واحدة الخ .. وفي كتاب لشاعر تركي « آصف حالت شلبي » بعنوان (لام ألف) يشبه فيه هذا الحرف بالانسان الذي يرفع يديه مستعينا مستغيثا .

واذا انتقلنا الى الصورة الصوتية في كلمة (غالب) نرى انها تعني التغلغل في السيطرة والامداد بالغلة ، وهذا المعنى مشتق عن الحدس الاولى (غل) ، الذي يعني القيد ويعني الثروة ، اي ان كلمة غالب في العربية قد جمعت بوقت واحد صفة السيطرة والرحمانية التي يختص بها الله دون سواه . اما كلمة اللـه فانها الكلمة الوحيدة التي تعني مفهوم الرب عند الاسلام والعرب ، والتي تستعمل حتى في اللغات الاوروبية للدلالة على هذا المفهوم المتعالي الازلي غير المشخص . فالتشديد والمد الذي يرافق اللام الاولى يعطيها هذا المعنى المتعالي ، كذلك الصفة المستقلة التي تختص بها هذه الكلمة والتي تجعلها غير قابلة للتثنية أو الجمع أو الاشتقاق ، تعطيها معنى غير قابل للتأويل والوصف وغير قابل للتكاثر لانه واحد في ذاته . ولقد اكد الخطاطون على حرف الالف في كلمة الله لدلالته الوحدانية .

وهكذا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها ، وأصبحت الصورة مصعدا يرقى بالحدس الى هذه المفاهيم مباشرة ، للرابطة القوية بين صورة الكلمة وبوادر الشعور بالطبيعة .

٢ ـ اصل الكتـابة العربيـة :

كان المؤرخون الغربيون يقسمون الجنس البشري الى ثلاثة عروق : العرق السـامي ـ والعرق الحامي ـ والعرق اليافثي (او الآري) نسبة الى أولاد نوح : سام وحام ويافث . وهذا التقسيم على سذاجته سرى فترة طويلة ولكنه فقد اليوم جميع مقوماته ، ولكنه أصبح يستعمل للتمييز بين اللغات القديمة . ونحن نرى أن اللغة ما زالت حتى اليوم هي الاساس المعتمد في تصنيف الامم دون العروق والاجناس ، وعلى هذا الاساس فان لغة ما ، درج الناس منذ التوراة على تسميتها سامية ، ويمكن أن نسميها عربية وهي تسمية أدق ، هذه اللغة تكلمتها شعوب هاجرت من شبه الجزيرة العربية وشكلت على ضفاف النهرين والنيل وفي شمالي سـورية والساحل ، حضارات متعاقبة ذات جذور واحدة ومظاهر متقاربة .

ولا بد من تسمية هذه اللغة (عربية) وتسمية الشعوب التي تكلمت هذه اللغة بالشعوب او الامة العربية لان التسمية في أساسها أ ـ رى ـ بي أو عربي تعني سكان البادية والصحراء (١) ، ولان الاقوام التي هاجرت نحو الشمال كانت من البدو الذين تحضر بعضهم واستمر كثير منهم في بداوته محتفظا باسم العرب او الاعراب ، وكانوا جميعا يتكلمون هذه اللغة ، لغة البادية أو لغة العرب ، على الرغم من اختلاف في اللهجات واختلاف في نطق بعض الحروف ، كالهمزة التي يمكن أن تصبح عينا او كافا في الكلمة الواحدة مع اختلاف الناطقين بها من أكاديـين أو عموريـين أو كنعانيين .

أما العلاقة بين اللغة المصرية واللهجات العربية الاخرى فهي ليست ضعيفة كما يتخيل بعض المغرضين ، بل ان اكثر الكلمات المصرية القديمة ذات أصل عربي واضح .

---

(١) انظر ما اوردناه في مقدمة هذا الكتاب .

ولقد سارت الكتابة في نشأتها الاولى مسيرات متشابهة فكانت هيروغليفية تصويرية بين الرافدين وفي سورية وفي وادي النيل ثم اصبحت كتابية مجمعة ، ولقد ابانت النقوش التي اكتشفت في سرابيط الخادم (سيناء) والتي ترجع الى عام ١٨٥٠ ق.م أن ثمة رابطة بين الكتابة الديموطيقية المصرية والكتابة الكنعانية التي هي اخر تطورات الكتابة المسمارية .

وما يهمنا هنا هو التاكيد على ان هذه الامة ، كانت أول من اوجد الكتابة ، واحرف الهجاء في العالم . فلقد عثر على كتابات في بلاد الرافدين هي رسوم هيروغليفية تحاكي الكتابة المصرية المرسومة الاولى ، ثم ظهرت كتابات مؤلفة من نقط اشبه برموز الموسيقى وارتفع مستوى هذه الكتابة الى اشكال وشطوب على الطين بقصبة قاسية اطلق عليها اسم الكتابة المسمارية التي كتب بها السومريون اولا ثم الاكاديون والعموريون والكنعانيون (١) . وقبل أن تتجه الكتابة الكنعانية الى كتابة لينة ظهرت أولا في نقش احيرام في جبيل ، كانت أوغاريت قد ابتكرت الابجدية منذ عام ١٥٠٠ ق.م وهي ابجدية كاملة مؤلفة من ٣٠ حرفا تكاد تنطبق على الاحرف الابجدية المعاصرة وان شكل هذه الحروف يقترب من شكل الحرف اللين العربي مبتعدا عن الاشكال المسمارية القاسية .

ففي عام ١٩٤٨ م عثر العالم الفرسي شيفير (Schaeffer) في مدينة أوغاريت (رأس الشمرة) قرب اللاذقية على رقيم صغير الحجم يحوي عددا من الصيغ المسمارية وعددها ثلاثون شكلا ،

---

(١) الاكاديون هم العرب النازحون من الجزيرة في الالف الثالث قبل الميلاد اقاموا في اكاد دولة وحضارة بعد أن سيطروا على سومر .
والعموريون ، هم سكان الغرب ، سكنوا على الالف الثاني ق.م. في شمالي سورية ومن اهم مدنهم تل الحريري (ماري) وتل مرديخ (ابيلا) وتل عطشانة (الالاخ) . والكنعانيون هم سكان الساحل السوري ويطلق اسمهم احيانا على جميع سكان سورية عوضا عن اسم العموريين ، وازدهرت دولتهم في منتصف الالف الثاني ومن اهم مدنهم راس شمرة (أوغاريت) وجبيل (بيبلوس) وصور (تير) .

تبين له بعد الدراسة والتدقيق أن هذه الاشكال المسمارية ما هي الا حروف أبجدية لم يعرف لها نظير ، بل لقد تأكد للباحثين أن هذه الابجدية هي الاولى في العالم وانها ترجع الى منتصف الالف الثاني قبل الميلاد .

وكان العالم مونتيه (Montet) قد عثر عام ١٩٢٢ م على ابجدية أخرى في جبيل منقوشة على ضريح الملك احيرام وترجع الى زمن لاحق .

وعلى الرغم من ان ضريح احيرام هذا والذي يرجع الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد يمتاز برسوم نافرة جميلة تمثل احيرام والد ايشويعل ملك جبيل وامامه رتل من الباكيات الناحبات والعابدات، وبعضهن يمزقن ثيابهن علامة الحزن ، فان إهميته التي اشتهر بها ترجع في الواقع الى النص المكتوب عليه بأحرف ابجدية ما زالت تعتبر حتى الان الشكل الاول للاحرف الابجدية العربية واللاتينية .

ومع ذلك فلا بد من الاعتراف ، بأن هذه الابجدية قد لا تكون الاولى تماما ، ذلك أن المصريين كانوا قد استعاضوا عن بعض الكتابات الهيروغليفية بحرف أبجدي ولكن هذه الحروف بقيت محصورة بخطهم التقليدي ولم تنتشر ، ذلك انهم لم يستعملوا الحروف الا لكي يزينوا الكتابة الهيروغليفية التزينية أو المقطعية التي تعتمد على مقاطع تفصلها حروف المد . وهذا يعني أنهم لم يستعملوا ابدا شكلا أبجديا صرفا . (شكل ــ ٢٦)

اما الكنعانيون وهم قدماء العرب على ساحل البحر الابيض المتوسط ، وهم شعب عملي ، فلقد تبنوا منذ العصور الاولى الابجدية التي نراها في أوغاريت حيث كان من المألوف هناك استعمال الكتابة المسمارية التي كانت منتشرة في بلاد الرافدين ، والتي استمرت وسيلة الاكاديين والعموريين العرب القدماء ثم سكان أوغاريت من الكنعانيين ، وكان لا بد من استعمال هذه الكتابة بسبب الطريقة التي كان لا بد من استعمالها عند الكتابة على الواح

الطين بقصبة خاصة . ولكن المهم في اوغاريت انهم ، قد استعملوا الكتابة المسمارية على الرقم الفخارية ، وهي كتابة غير ابجدية كالكتابة الصينية ، قاموا بحذف كثير من الاشارات التي كانت تلازم الكلمات ذات الدلالة الصوتية المختصرة ، واكتفوا بصورة تناسب الصيغة الصوتية ، فكانت الحروف الابجدية الاوغاريتية وعددها ثلاثون حرفا ، وهي اول ابجدية في العالم ، ويقول أحد الباحثين (جورج بيرو) :

« ان ابتكار الابجدية كان حدثا هاما جدا لا يمكن مقارنته باي حدث اخر في تاريخ الجنس البشري ، وهو أعظم من ابتكار الطباعة ، اذ ان تحليل الكلام وارجاعه الى عناصره الاولية يحتاج الى عمل فكري عظيم » .

وتبدو اهمية هذه الابجدية ، بعد العثور على النص الكتابي على تابوت احيرام في جبيل التي تعتبر الابجدية فيه تطويرا لابجدية اوغاريت المسمارية ، نظرا لكتابتها اللينة . والواقع ان ثمة كتابتين كانتا متداولتين في جبيل خلال الالف الثانية قبل الميلاد . الاولى تبدو على رقيم محفوظ في متحف بيروت وعلى نقوش اخرى لم يتم حل رموزها بعد . ولكن يمكننا ان نتبين ان هذه الكتابة متاثرة الى حد ما بالكتابة الهيروغليفية المصرية التي تبدو كتابة سيناء (سرابيط الخادم) وسطا بينها . ويتجلى ذلك في صيغة حيوانين يرجعان لهذه الكتابة ، كما ان باقي الكلمات التي تاخذ شكلا هندسيا تذكرنا بالكتابة الهيروغليفية .

والكتابة الثانية هي كتابة احيرام الابجدية فهي على ما يبدو تاخذ اصولها من الاشارات المتداولة على الساحل السوري والتي عثر عليها منقوشة على بعض الاشياء الاثرية .

على ان نقش احيرام يقدم لنا نصا كاملا مقروءاً ومفهوما بوضوح ، ذلك ان كل حرف يعتمد بصيغته وشكله على دلالته المادية

لاشياء معروفة ، ومع ذلك فاذا كانت الاشارة يمكن أن تترك بعض الشك في هويتها بالنسبة للشكل المادي الذي يمثله الحرف ، فان اسم هذه الحروف يسعفنا في تثبيت هذه الدلالة .

وتسميات الحروف باللغات الكنعانية أو الفينيقية (١) هي ذاتها تسميات الحروف العربية لوحدة اللغتين وهي تبين أن الحرف الاول (كما نراه في الجدول المرافق) يسمى ألف وتعني الثور ، ويرمز اليه بما يوضح خصائص الثور ، وهو الراس ذو القرنين وأن بيت (الباء) وتعني المنزل او البيت كما هو واضح ورمزها مخطط غرفة أو صحن دار ، وجيمل (الجمل) ويمثل بسنم ، وداليت (الدال) وتعني الدلاية أو مطرقة الباب وتأخذ هذا الشكل ، وياد (الياء) وتعني اليد ورمزها الزند والساعد ، وكوف (الكاف) الكف وتعني الكف ورمزها مشابه لكف اليد ، وراس (الراء) وتعني الرأس وتحمل شكل الرأس . وسين (السين) وتعني السن ويأخذ الحرف شكلا مضرسا ، وميم (الميم) وتعني الماء وتتجلى بشكل تموج ، وهكذا ...

ولقد انتقلت هذه الابجدية الى الكتابة الآرامية والنبطية ومن ثم الى العربية الاولى ثم العربية الحديثة .

كذلك انتقلت الى الاحرف الاغريقية واللاتينية كما يبدو ذلك جليا من الجدول المرافق وتحكي الاسطورة أن (أوروب) بنت ملك صور (اجينور) ، وقد اختطفها (زفس) على شكل ثور عابرا بها البحر الابيض المتوسط ، نقلت الى اثينا أنواع الآلهة وظهرت فيها على شكل أفروديت أو فينوس (الزهرة) ربة الحب والحرب . وكان هذا التبرير الاسطوري لانتقال العقائد الرافدية والسورية القديمة الى اليونان .

---

(١) ان كلمة فينيقيا ذات أصل مصري وتعني بلاد الخشب أو بلاد الخشابين نظرا لان الساحل السوري كان يمد مصر دائما بخشب الارز والسنديان . ولقد حرفت فأصبحت بونيقيا في شمالي افريقية .

وتقول اسطورة اخرى ، ان (قدموس) شقيق (أوروب) قد مضى الى بلاد اليونان باحثا عن اخته ، وبعد ان وصل الى (بيوتي انشأ مدينة طيبة شمالي اثينا ، وقام هناك بتعليم الناس أبجدية الكنعانيين ، واستمرت هذه الابجدية مستعملة مع بعض التحوير وحاملة نفس التسميات الكنعانية القديمة ، ثم انتشرت هذه الابجدية في جميع الكتابات الغربية بعد أن تبناها الرومان .

ولقد عثر على نقد برونزي اغريقي يحمل في احد وجهيه صورة (قدموس) يعلم اهل طيبة الاحرف الابجدية الفينيقية وهذا النقد محفوظ حاليا في المكتبة الوطنية في باريس .

ويذكر (هيرودوت) الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، ان الفينيقيين نقلوا الى اليونان مع تجارتهم ، كتابتهم في الوقت الذي كان فيه اليونانيون احوج ما يكونون الى تعلم كتابة لتسجيل تاريخهم .

وهكذا انتقلت الحروف الفينيقية الى بلاد اليونان لكي تكون اساسا واضحا للحروف اليونانية ثم اللاتينية (انظر الشكل-٢٧) كما تحولت هي ذاتها منتقلة عبر الآرامية والنبطية لكي تصبح الكتابة العربية الحديثة . ومع أن الفرق واسع اليوم بين الكتابة العربية والكتابات اللاتينية ، فان القاء نظرة مقارنة على تطور الخط الفينيقي تبين الدليل على أن العرب هم الذين علموا الغرب كتابتهم الاولى . كما علموهم الحساب وان جاء متأخرا .

فنحن نسمع عن الارقام العربية التي يتداولها الغرب كما يتداولها العرب في شمالي أفريقيا . ونحسب أننا نتنكر لهذه الارقام في الشرق . ولكن منشأ هذين النوعين من الارقام واحد وأن الارقام المشرقية والمغربية هي أرقام عربيـة ابتكرها العرب عن الهند بعد ان كانوا يستعملون الحروف عوضا عن الارقام آ = ١ و ب = ٢ ثم ى = ١٠ و ك = ٢٠ وهكذا مما يسمى بحساب الجمل .

ولعل أصل هذه الارقام هو هندي . ولكن الصفر هو من ابتكارات العرب الهامة في علم الحساب وأن الارقام المشرقية والمغربية هي عربية صرفـة .

٢ ـ الاصول المباشرة للكتابة العربية :

لتحديد الاصول المباشرة للكتابة العربية هناك ثلاثة آراء :

- رأي يقول أن مصدرها الكتابة السريانية الحيرية ، ويعتمد هذا الرأي على ما أورده البلاذري (١) ثم على النقش الذي اعتمد عليه ستاركي Starcky (٢) والذي عثر عليه في دير سمعان (غربي حلب) ، كما يعتمد على الرأي الصادر عن ابن النديم بأنه انتقل من الانبار الى الحيرة ومنها الى الحجاز عن طريق دومة الجندل (٣) ويخالف هذا الرأي يحيى نامي (٤) وابو الفرج العش (٥) وحجتهما أنه ليس بين أيدينا كتابة سريانية من الحيرة تؤكد هذا الزعم .

- وهناك رأي اخر يرى ان الخط العربي مستمد من الخط المسند الحميري أو من فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين . ويحاول العش تاكيد هذا الزعم ضمن حدود التأثير المشترك ، في حين أن اكثر العلماء ينفون هذا الزعم (٦) .

- أما الرأي الثالث الذي اتفق عليه اكثر الباحثين فهو ان الكتابة التي ظهرت في جبيل انتقلت الى الآراميين واستعمل الانباط

---

(١) البلاذري ـ فتوح البلدان ٣ ـ ٥٧٦

(٢) J. Starcky : Petra et la Nabatene

(٣) البلاذري نفس المرجع ـ وابن النديم الفهرست ص ٦ ـ ٧

(٤) ـ يحيى نامي مراحل الخط العربي ص ٤

(٥) ابو الفرج العش : نشأة الخط العربي وتطوره ـ الحوليات السورية مجلد ٢٣

(٦) R. Dussaud : La pénétration des Arabes en Syrie, p. 61.

الكتابة الآرامية وطوروها وامتد تطورها الى العربية (١) . ولكن ستاركي ما زال يعتقد أن السريانية هي مصدر العربية وليست النبطية المتاخرة . ويؤكد هذا الراي الثالث الكتابات الثلاثة التي ترجع الى ما قبل الاسلام وهي :

- كتابة أم الجمال (في بصرى الشام) وترجع الى نهاية القرن الثالث ميلادي وهي شديدة القرب من النبطية حتى أن ليتمان Litmann ثم ستاركي Starcky اعتبراها نبطية وتتضمن : دنه (هذا) نفسو (قبر) فهرو بر (ابن) سلي ربو (مربي) جذيمة ملك تنوخ . (شكل ــ ٢٨)

- كتابة النمارة (حوران) اكتشفها دوسو وترجع الى عام ٣٠٠ـ ٣٢٨ م ، وهي شاهدة قبر امرؤ القيس بن عمرو ملك العرب وهي مؤرخة في عام ٢٢٣ نبطي الذي يبدأ من تأسيس بصرى الشام عام ١٠٥ م ، يعني أنه يرجع الى عام ٣٢٨م . ويعتقد ستاركي أن هذه الكتابة نبطية بلغة عربية .

- كتابة معبد رم (شرقي العقبة ، عثر عليها سافينياك وهورسفيلد) (٢) وهي أقرب الى العربية .

- كتابة أم الجمال الثانية درسها ليتمان وقدر تاريخها القرن السادس الميلادي ، ومع ذلك فان الاثر النبطي فيها واسع جدا وتتضمن العبارة التالية « اله غفرا لاثيم بن عبيدة كاتب العبيد أعلى بني عمرى ينم عنه من ؟؟ » وهي كتابة عربية واضحة وان كانت بعض الحروف قد رسمت بالنبطي .

---

(١) اول من اثبت هذا الراى هو Cantineau في كتابه
Le Nabatéen Vol. II Paris 1925

ــ واكد ذلك جواد علي في كتابه « تاريخ العرب قبل الاسلام » .

(٢) M. R. Savigmiac et G. Horsfield : Le temple de Ramm (Reune biblique 1935)

- كتابة زبد (شرقي حلب) وهي محفورة على حنت كنيسة مع كتابة يونانية وأخرى سريانية وهي مؤرخة لعام ٨٢٣ سلوقي أي ٥١٢ م وهي كتابة عربية بدائية ذات ملامح نبطية .

- كتابة أسيس (بادية حوران) نشرها العش (١) وتعتبر هذه الكتابة التي ترجع الى عام ٥٢٨ م اكثر الكتابات العربية الاولى تكاملا ، ومع ذلك فهي مؤرخة بالنبطي .

- كتابة حران (اللجا - حوران) وهي أيضا عربية الكتابة ولكنها بدائية ، وترجع الى عام ٤٦٣ نبطي أي ٥٦٨ م . وتتضمن العبارة التالية « أنا شرحبيل بن ظلمو بنيت ذا المرطول سنة ٤٦٣ بعد مفسد خيبر بعام » . (شكل - ٢٩)

٤ - دلالة الحروف :

يحمل الحرف دلالات مختلفة ، فهو جزء من كلمة تكونت بفعل ارتباط احرفها ارتباطا عضويا بالمعنى ، فالراء مثلا في الكلمات التالية جر ، خر ، فر ، كر الخ .. لها صورة الحركة التي نفرضها على الكلمة . كذلك شأن الدال - مد - عد - كد - ود - رد . فيها البذل ، ثم ان للحرف قيمة قدسية سرية ، نراها واضحة في القرآن الكريم ، عندما نبتدىء بعض السور بها مثل ياء سين ، ونون وكاف هاء ياء عين صاد .. الخ ..

وكثيرا ما نرى في الرقش العربي حروفا منفصلة أو مبهمة ، كانت هي ذاتها أساسا أو موضوعا للوحة فنية . ويرجع ذلك الى أن العرب وفي الاسلام خاصة ، قد أعطوا لكل حرف مدلولا خاصا (٢) . أما الباء فلها حرمتها لانها أول حرف في القرآن ،

---

(١) - ابو الفرج العش - كتابات عربية منشورة في جبل اسيس مجلة الابحاث بيروت السنة ١٧ ج ٢ والسنة ١٨ ج ٢

(٢) انظر في ذلك مقال التشبيه في الحروف في الادب الاسلامي انا ماري شيمل مجلة « فكر وفن » العدد (٣)

والجيم كانت كناية عن الصدغ والصاد هي مقلة الانسانية ، والهاء هي الهوية الالهية عند ابن العربي ، والميم كانت تعبيرا عن الضيق أما الالف فلقد كانت ذات اهمية خاصة عند العرب لانها في مقام (أحد) وهي رمز لوحدة الله المطلقة ، وعن سهل التستري الصوفي المتوفي عام ٨٩٦ هـ قال : ان الالف أول الحروف وأعظم الحروف وهو الاشارة في الالف الى الله الذي آلف بين الاشياء وانفرد عن الاشياء ، وللميم اهمية كبرى عند اهل التصوف ، وكان هذا الحرف رمزا للرسول محمد اذ أن الفرق بين الله الاحد ورسوله الانسان الكامل « أحمد » هو ميم واحدة (١) .

ولقد كان لكل حرف صورة تقابله ، فالالف تقابل القامة الجميلة المنتصبة ويقول ابن المعتز :

كأن السقاة بين الندامى   الفات على السطور قيام

وصورة الجيم هي الاذن ، والدال صورة العاشق الذي صار دالا من شدة الحزن والسين هي الاسنان الجميلة والميم الفم الجميل ، وكانت الواو صورة الزورق والراء صورة الهلال وهكذا .

والخط العربي يعتبر مظهر العبقرية الفنية عند العرب ، ولقد كان أولا وسيلة للمعرفة ، ابتدأ منذ أن كان جنينا في رحم الكتابة الفينيقية (٢) ، ثم توضح في الكتابة الآرامية ثم في الكتابة النبطية المتاخرة حتى بلغ كماله وجماله في الكتابة العربية ، واصبح فنا له ما يقرب من ثمانين أسلوبا وطريقة ، من أشهرها الكوفي والثلث والرقعي والفارسي والديواني .. وفروع هذه الخطوط ، بل ان

---

(١) انظر عبد الكريم الجبلي في رسالته المسماة « كتاب الاربعين مرتبة » — فكر وفن العدد (٣)

(٢) - في جبيل ، اكتشف العالم مونته عام ١٩٢٢ ابجدية لينة ترجع الى عام ١٢٠٠ ق.م اكتشفها من خلال كتابة على قبر احيرام ملك جبيل (محفوظ في متحف بيروت وهذه الابجدية هي اساس الابجدية العربية والابجدية الاغريقية انظر ما ورد سابقا في هذا الفصل .

ابن البواب (١) (توفي ٤٢٥ هـ) قدم في نطاق الخط الثلث فقط سبعة عشر قلما وهي الثلث ـ المعتاد ـ المنثور ـ المقترن ـ التواقيع ـ جليل ـ الثلث ـ المصاحف ـ المسلسل ـ الغبار ـ النسخ ـ الفصاح ـ جليل ـ المحقق ـ الريحان ـ الرقاع ـ الرياشي ـ الحواشي ـ الطومار ..

٥ ـ جمالية الخط :

لقد كان ابو حيان التوحيدي (توفي ٤١٤ هـ) أول من تحدث في جمالية وتقنية الخط ، توضح ذلك في رسالة تحت عنوان « علم الكتابة » (٢) وهي من اقدم ما ألف بالعربية في هذا الفن ، ولا يخفف من أهميتها ما ورد في الفهرست والرسالة وجامع محاسن كتابة الكتاب .

ولقد امتهن أبو حيان مهنة الوراقة ، أي نسخ الكتب ، وكان خطة جميلا ، واتصل بأكثر خطاطي زمانه المشهورين من أصحاب الاقلام البارعة ، وارباب الخطوط اليانعة . والخط السائد في زمانه ، هو الخط الكوفي وكان على اثنتي عشرة قاعدة .

ويعدد التوحيدي انواع الخط الكوفي فيورد منها : « الاسماعيلي ، والمكي ، والاندلسي ، والشامي ، والعراقي ، والعباسي ، والبغدادي ، والمشعب ، والريحاني ، والمجرد ، والمصري » .

فهذه هي الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديما ، ومنها قريبة الحدوث وأما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهم ، وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم (٣) .

---

(١) انظر صلاح الدين المنجد : في تحقيقه لكتاب « جامع محاسن كتابة الكتاب » للطيبي ــ بيروت .

(٢) . انظر تحقيق ابراهيم الكيلاني . لرسائل ابي حيان ــ بيروت . وانظر كتابنا علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ــ بغداد ١٩٧٠

(٣) . ابو حيان : الرسائل ص ٤٢

٦ ـ شروط الخط الجميل

ويضع ابو حيان شروطا للخط الجميل فيقول : والكاتب يحتاج الى سبعة معان : الخط المجرد بالتحقيق ، والمحلى بالتحديق ، والمجمل بالتحويق ، والمزين بالتخريق ، والمحسن بالتشقيق ، والمجاد بالتدقيق ، والمميز بالتفريق .

اما المجرد **بالتحقيق** فابانة الحروف كلها ، منثورها ، مفصلها وموصلها ، بمداتها وقصراتها ، وتفريجاتها وتعويجاتها ، حتى نراها كأنها تبتسم عن ثغور مفلجة ، أو تضحك عن رياض مدبجة .

واما المراد **بالتحديق** ، فاقامة الحاء والخاء والجيم وما أشبهها على تبييض أوساطها ، محفوظة عليها من تحتها وفوقها وأطرافها ، أكانت مخلوطة بغيرها أو بارزة عنها حتى تكون كالاحداق المفتحة .

واما المراد **بالتحويق** فادارة الواوات والفاءات والقافات وما أشبهها مصدرة وموسطة ومذنبة يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة.

واما المراد **بالتخريق** فتفتيح وجوه الهاء والعين والغين وما اشبهها كيفما وقعت افرادا وأوزواجا ، بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها .

واما المراد **بالتعريق** فابراز النون والياء وما أشبهها ، مما يقع في اعجاز الكلمة مثل عن وفي ومتى والى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد .

وأما المراد **بالتشقيق** فتكنف الصاد والضاد والكاف والطاء وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوي . فان الشكل يصح ومعهما يحلو ، والخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية .

وأما المراد **بالتنسيق** ، فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية وحياطتها من التفاوت في التادية ، ونفض العناية عليها بالتسوية .

وأما المراد بالتوفيق فحفظ الاستقامة في السطور من أوائلها واواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليها بما يفيدها وفاقا لا خلافا .

وأما المراد بالتدقيق ، فتحدد أذناب الحروف بارسال اليد ، واعتمال سن القلم ، وادارته مرة بصدره ، ومرة بسنيه ، ومرة بالاتكاء ومرة بالارخاء ، بما يضيف اليهما بهجة ونورا ورونقا وشذورا .

وأما المراد بالتفريق ، فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض، وملابسة أول منها لاخر ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن ، جامعا بالشكل الاحسن .

ويختم ابو حيان شروط الخط الجميل ، بشرط اساسي جامع فيقول « فهذه جملة كافية متى كان طبع الكاتب مؤاتيا ، وفعله مواطئا وقريحته عذبة وطينته وطئة » .

٧ ـ انواع الاقلام في الخط العربي :

وقدم ابو حيان في رسالته عن علم الكتابة ، تفاصيل عن أنواع الاقلام وطرق بريها وقطها ، والقلم هو الوسيلة الاساسية لفن الكتابة وللملك وجب اختياره بدقة « وخير الاقلام ما استحكم نضجه في جرمه ، وجف ماؤه في قشره ، وقطع بعد القاء بزره ، وصلب شحمه وثقل حجمه » « والقلم المحرف يكون الخط به أضعف واحلى والمستوى اقوى واصفى والمتوسط بينهما يجمع أحد حاليهما ، وما كان في راسه طول فهو يعين اليد الخفيفة على سرعة الكتابة ، وما قصر فبخلافه . (١)

---

(١) ويتم برى القلم باربعة طرق حسب ما اورده ابو حيان في الرسائل (ص ٤٢) الفتح : وهو في القلم الصلب اكثر تقعيرا ، وفي الرخو اقل ، وفي المعتدل بينهما .

زالنحت : اي نحت حواشي القلم وبطنه ليكون مستويا من جهة السنين معا ولا

٨ ـ مبادىء تقنيــة في الخط :

ويستعرض ابو حيان بعض المبادىء التعليمية التقنية التي جاء بها غيره من مشاهير الوراقين والخطاطين فيقول على لسان ابراهيم بن العباس مخاطبا غلاما بين يديه (١) .

« ليكن قلمك صلبا بين الدقة والغلظ ، ولا تبره عند عقدة ، فان فيه تعقيد الامور ، ولا تكتب بقلم ملتو ، ولا ذى شق غير مستو ، فان أعوزك الفارسي والبحري ، واضطررت الى الاقلام النبطية ، فاختر منها ما يضرب الى السمرة ، واجعل سكينك أحـد مـن الموسى ، ولا تبر به غير القلم ، وتعهده بالاصلاح وليكن مقطك أصلب

يخيف على أحد الشقين فتضعف سنه ، وتكون شحمة القلم في بطنه متساويا وان يكون الشق متوسطا لجلفة القلم دق أو غلظ .

الشق : اذا كان القلم صلبا فيشق أكثر الجلفة ، وان كان رخوا يكون مقدار ثلث الجلفة وان كان معتدلا يتوسط .

القط : وهو اما محرف أو مستو أو قائم أو مصوب .

وأجودها المحرف المعتدل . ويكون الخط به أضعف وأحلى .

ومن الخطاطين من يجنح الى تدوير القطة ويمدها ، ويرغب فيها ، وأعني بالمدورة أن لا تظهر لها تحريفا .

أما القط المستوى ، فيتم بوضع يدك بالسكين على الاستواء ، لا يميل الى جهة والخط به أقوى وأصفى . وأما القط القائم ، فان يكون استواء القشرة والشحمة معا .

والقط المصوب ، غير محمود وهو قط الجلفة مع عدم استواء القشرة والشحمة

ويقول الخطاط الوزير ابن مقلة : « أطل الجلفة وحسنها وحرف القطة وأيمنها ، والقط هو الخط » .

واقسام القلم هي : ـ

القصبة وتغلفها **القشرة** وتحت القشرة **الشحمة** ، وعند بري القلم تتم فتحة تشكل ما يسمى **البطن** . وفي طرفي البطن **الحواشي** ورأس القلم الجلفة وتنتهي **بالقطة** وطرفا القطة يسميان **السنان** ...

والقلم أنواع ، منها الفارسي والبحري والنبطي .. حسب نوع القصب .

(١) نفس المصدر الرسائل ص ٥٦ .

الخشب لتخرج القطة مستوية ، وابر قلمك الى الاستواء لاشباع الحروف ، واذا أجلت فالى التحريف . وأجود الخط أبينه ، واجود القراءة أبينها » .

وكان الحسن بن وهب يقول : يحتاج الكاتب الى خلال ، منها : تجويد بري القلم ، واطالة جلفته ، وتحريف قطته ، وحسن التاني لامتطاء الانامل ، وارسال المدة بقدر اشباع الحروف ، والتحرز عند افراغها من التطليس وترك الشكل على الخطأ ، والاعجام على التصحيف ، وتسوية الرسم ، والعلم بالفضل واصابة المقطع .

وينصح سعيد بن حميد الكاتب ، أن يتبع الفنان الخطاط ما يلي :

« أن ياخذ القلم في أصلح أجزائه ، وأبعد ما يمكن من موضع المداد فيه ، ويعطيه من أرض القرطاس حظه ، ولا يكتب بالطرف الناقص في سنه ، ويضعه على عيار قسطه ، ويصوره بأحسن مقاديره حتى لا يقع التمني لما دونه ، ولا يخطر بالبال شأو ما فوقه ، ويعدله في شطره ، ويشبهه مما يأتي من شكله ، ويقرن الحرف بالحرف على قياس ما مضى من شرطه في تقريب مساحته وتبعيد مسافته ، ولا يقطع الكلمة بحرف يفرده في غير سطره ، ويسوي اضلاع خطوط كتابته ولا يحليه بما ليس من زيه ، ولا يمنعه ما هو له بحقه ، فتختلف حليته وتفسد تسميته (١) .

٩ ـ اقوال في مزايا الخط :

« خط القلم يقرأ بكل مكان وفي كل زمان ، ويترجم بكل لسان ، ولفظ اللسان لا يجاوز الآذان ، ولا يعم الناس بالبيان ، ولولا الكتاب (أي الفنانين الخطاطين) لانتفت اخبار الماضين وانقطعت أنباء الغابرين » .

---

(١) الرسائل ص ٥٧

والفن ينقل العواطف الكامنة في النفس ويفصح عنها بشكل فصيح جذاب . فهو يعبر عن العالم الداخلي للانسان المبدع وليس فقط عن العالم الخارجي وعن آثار الانسان والزمان . وقال علي بن عبيده : « القلم أصم ، ولكنه يسمع النجوى ، وابكم ولكنه يفصح عن الفحوى ، وهو أعيا من باقل ، ولكنه افصح وابلغ من سحبان وائل ، يترجم عن الشاهد ، ويخبر عن الغائب » .

وقال جبل بن يزيد : « القلم لسان البصير يناجيه بما استتر من الاسماع ، ويناغيه بما استثار من الطباع ، ويحدثه بما حدث وان كان في البقاع » . ثم يتابع ابو حيان تعريفه للفن فيرى انه مؤلف من شكل ومضمون ، من فكر هو الحكمة وابداع هو البلاغة ، وهو لري العقول الظامئة والنفوس التواقة للجمال .

قال عبد الحميد بن يحيى كاتب مروان : « القلم شجر ثمرته اللفظ والفكر ، وبحر لؤلؤه الحكمة والبلاغة ، ومنهل فيه ري العقول الظامئة ، والخط حديقة زهرتها الفوائد البالغة » .

١٠ ــ المقياس في الخط :

الخط فن ، بمعنى انه يستقيم مع الابداع وينمو بازدهار الحرية فيه ، ولكننا مع ذلك اذا دققنا في الخط العربي فاننا نرى ان ثمة مقاييس يمكن استخلاصها لتحقيق سلامة الخط . الاصل اذن أن يقوم الفنان الخطاط ، وليكن ابن مقلة او ابن البواب بابداع هذا الخط الذي يصبح اسلوبا راسخا يعزز قاعدة . ثم يأتي تلاميذ هؤلاء لكي يطبقوا هذه الخطوط ويكون مقياسهم في ذلك قاعدة أو مقياسا Module .

صحيح أن تطبيق المقياس في الخط قد يجعل فيه عملا تطبيقيا ، ولكن هذا التطبيق نفسه يتطلب تفوقا ومهارة ويفسح المجال الى ابداع جديد . فالطيبي كان تلميذا للبواب قلد خطه بدقة في مخطوط (جامع محاسن كتابة الكتاب) وكان في ذلك أعجوبة عصره ثم انه أي الطيبي قدم انماطا من الخط جديدة لم يكن أستاذه قد قدمها مثل الخط اللؤلؤي .

ان أول من استخلص المقياس في الخط لاحكام حسنه ولاحكام نسخه كان ابن مقلة (١) . والالف عند الخطاطين العرب هي الحرف الذي أصبح مقياس التناسب لباقي الحروف الجميلة في جميع انماط الخطوط ، ويرجع اختيار الالف لكي تكون مقياسا . أول شكل الالف الممتد وقيمة هذا الحرف القدسية الذي يشير الى معنى الله لانه الحرف الذي يبتدىء به اسم الجلالة ولانه الحرف الذي يشابه الرقم واحد الاحد ، كما أوضحنا . وطول الالف مختلف عليه بين الخطاطين وهو يقاس عادة بنقاط معينية أي بنقطة القصبة التي تكون قطتها نفس قطة الالف . والقطة ذات عرض عرفي ، ولكن في بعض الخطوط كالطومار وهو خط رسمي يكتب به السلطان اسمه وتوقيعه ، تكون قطة القلم فيه ثابتة ، وعرضها كما يقول القلقشندي أربعة وعشرون شعرة (٢) . أما في باقي الخطوط فان لكل خطاط أن يقط قلمه حسب ما اعتاد عليه وحسبما جرت العادة عليه بين أهل صنعته وحسب نوع النص الذي يريد أن يكتبه .

وهكذا فان اسلوب الكتابة يخضع في الواقع الى نوع القلم وعرض قطته ففي الخط الثلث نرى ان عرض قطة القلم يعادل ثلث عرض قطة الطومار ، كذلك عرض النقطة .

ان ارتفاع الالف يختلف من ثلاث نقاط الى اثنتي عشر نقطة ، وعرض الالف يبقى بعرض النقطة في جميع الحالات . واختيار ارتفاع الالف في نص من النصوص يقيد الخطاط في تحديد مقاييس الالف في النص كله .

ويستعمل طول الالف أيضا كقطر لدائرة موهومة ، نستطيع فيها أن تكتب جميع الاحرف . وهكذا فان الخطاط عندما يرسم

---

(١) M. Sijelmassi et A. Khatibi : L'art calligraphique Arabe, Casablanca, 1974.

(٢) القلقشندي — صبح الاعشى — في صناعة الانشاء — ٣ — ص ٥٣

احرفه يقيسها في الواقع بواسطة ثلاثة مقاييس في عرض الحرف وقطة القلم وقطر الدائرة وهذه المقاييس الثلاثة تختار من قبل وتكون أساسا لتناسب خطه .

وهكذا فان العرب عرفوا المقياس (المودول) وهو الوسيلة لتحديد العلاقة العضوية بين أجزاء الشكل ، منذ زمن قديم ، وأقاموه في مجال الخط العربي لكي يكون معيارا للجمال الاقل . ويجدد المقياس مبرره هنا كما هو الامر في العمارة ، والحق أن كتابة الخط هي أشبه بالبناء ، لا بد أن يكون محكما وأن تكون أجزاؤه متناسقة منسجمة ، وليست خاضعة لمقاييس عفوية بل الى علاقات مستمدة من طبيعة الاشياء . . .

ومع أن المقياس هنا يأتي بعد الابداع ، وان هذا المقياس يبقى نسبيا وليس مطلقا ، فان الحكم على كمال الخط وجماله ، ثم ان ممارسة الخط فيما بعد وتدريسه لا بد أن يعتمد على مقياس واحد من الخطاطين في قلم من الاقلام على اختلاف أنواعها .

١١ ــ اشكال الخط العربي :

من أوائل اشكال الخط العربي التي ظهرت أيام الرسوم (ص) الخط المكي والمدني ويصف صاحب الفهرست ــ ابن النديم ــ (١) هذا الخط « ففي الفاته تعويج الى يمنة اليد واعلى الاصابع ، وفي شكله انضجاع يسير » . على أن ثمة خطا اخر يميل الى التربيع في زواياه ويطلق عليه اسم (المزوي) وكان يستعمل للاخبار العامة ومنشؤه الكوفة . ثم تظهر المصاحف الشريفة السبعة التي كتبها زيد بن ثابت في عهد عثمان وقد كتبت بالخط المدني ذاته وهو قلم مبسوط كله ليس فيه شيء مستدير ، كما يقول القلقشندي (٢) .

---

(١) ابن النديم : الفهرست ــ ص ٩

(٢) القلقشندي ــ صبح الاعشى جـ ٣ ويسمية الطومار وفي هذا القول تناقض ونحن نرى أن خط الطومار لم يظهر في عهد عثمان .

ومهما يكن من أمر فان خطوط مصاحف عثمان ، لم تخرج عن الخط المدني وهو تطوير واضح للخط النبطي . ولا بد من الاشارة الى ان هذا الخط يمتاز بالامور التالية لاحظها الدكتور المنجد (١) :

١ ـ ربطت الحروف في الكلمة الواحدة ، الا الحروف التي لا تربط .

٢ ـ شكل الحروف النهائية في الكلمة مختلف عن شكل البدائية فيهـا .

٣ ـ ان ملاحظة ابن النديم في شكل الالف وميلان الكتابة صحيحة .

وفي عهد عمر ظهر خط « المشـق » وفي القاموس المشق في الكتابة : مد حروفها . وهو خط سريع ممتد الحروف غامض التركيب ، وهو من الخطوط التي كانت تكتب بها المصاحف ويختلف عن الخط المدني في انتصاب مداته .

وفي عهد عمر ايضا ظهر خط جديد في الكوفة التي انشأها بامره سعد بن ابي وقاص واطلق عليه اسم الخط الكوفي ، وهو خط يابس فيه صنعة وهندسة لعلها استمدت من الكتابة السريانية التي كانت شائعة في اطراف الكوفة وبخاصة في الحيرة . ولكن الخط الكوفي لم يكن يابسا دائما بل ظهر خط مقور مستدير كما يقول ابن مقلة ، هو الخط الذي اقتضته السرعة والتبسيط ، وهو يشبه النسخي المعروف اليوم . ولقد انتقل منذ ذلك الوقت الى المدينة ومنها الى مصر . (شكل ـ ٣٠)

وفي عهد الامويين ظهر الخط الشامي ويعتقد ابن النديم أن الخطاط « قطبة المحرر » هو أول من أبدع الخط العربي وطوره ، فقد ابتدع أربعة أقلام لعلها الجليل والطومار والثلث والنصف ،

---

(١) د. صلاح الدين المنجد : تاريخ الخط العربي ـ دار الكتاب الجديد ، بيروت ١٩٧٢

الاولان يابسان والاخران لينان . واشتهر من الخطاطين في العهد الاموي مالك بن دينار ــ وخالد بن أبي الهياج ــ وشعيب بن حمزة واسحاق بن حماد ،وابراهيم الشجري . وقد لا يكون الخط الشامي بعيدا جدا عن الخط الكوفي بنوعيه ، ولكن الفروق بينهما ترجع الى اختلاف طرائق الخطاطين ، بدا ذلك ايضا ، في الخطوط المعاصرة الاخرى كالخط المصري والقيرواني ، وفي الخطوط التي ظهرت فيما بعد في العصر العباسي وذكرها ابن النـديم كالمثلث والمدور والراصف والمصنو والتجاويد ، ولعل من اشهر الخطاطين في العصر العباسي ، الاحول المحرر وهو احد كبار الخطاطين ، وكان وزير المعتصم معجبا بخطه ولا يكتب له احد غير الاحول . ولقد ابتكر من الاقلام المسلسل وهو خط متصل لا انقـطاع بين حروفه . والحمام، وكان يستعمل لكتابة الرسائل وسمى بالغبارى، والاجازة، وهو خط قريب من الثلث والنسـخي . اما أبو علي محمد بن مقلة المتوفى عام ٣٢٨ هـ فقد كان وزيرا للمقتدر وللقاهر بالله وللراضي بالله ، ثم وشي به فقطع الراضي يده اليمنى فصار يكتب باليسرى ، وقيل كان يشد القلم على ساعده المقطوع عند الكتابة ، وابتكر ابن مقلة خط النسخ الذي انتشر عنه ثم تطور ، واشتهر عبد الله بن مقلة مع أخيه بكتابة الخط الجميل ، وان كان قد تتلمذ على الاحول المحرر . وكان ابنا مقلة ، الوزير وأخوه قد برعا في خط الثلث وقلم التوقيعات ، وكان أسلوب ابن مقلة الوزير في خط الثلث يتناقله الخطاطون والمحررون . ومن اشهر من أخذ بأسلوب ابن مقـلة عبد الله بن أسد القارى المتوفى عام ٤١٠ هـ ، وكان يكتب الشعر بخط قريب من المحقق ، وأخذ عن ابن أسد الخطاط الاشهر ابن البواب صاحب المعجزات في حسن الخط كما يقول ابن الفوطي . ولعله تجاوز الوزير ابن مقلة في مقدرته على تجديد خط الثـلث وتنويعه . (شكل ــ ٣١)

واذا كانت آثار ابن مقلة مفقودة ولا يمكن التعرف على نماذج من خطه الا عن طريق ما شرحه الكتاب والمؤرخون ، فان بعضا من آثار ابن البواب قد وصلت الينا مثل ديوان سـلامة بن جندل

والقرآن المحفوظ في مكتبة شستربيتي في دبلن (١) ، بل ان مخطوطا هاما عثر عليه الدكتور صلاح المنجد ونشره وهو كتاب (جامع محاسن كتابة الكتاب) كان قد جمعه وكتبه بخطه محمد بن حسن الطيبي ، أحد كبار الخطاطين في القرن العاشر الهجري ، بأسلوب ابن البواب المتعدد الاقلام ، وبهذا يكشف هذا الكتاب عن أشكال انواع الاقلام التي كانت تعرف أسماؤها دون التأكد من اشكالها المطابقة لهذه الاسماء ، ومن الاقلام التي عرض الطيبي نماذجها على انها من طريقة ابن البواب هي قلم الثلث المعتاد (وهو خفيف الثلث) قلم المنشور قلم التواقيع (أو التوقعات) ، قلم جليل الثلث (أو الثلث الثقيل) قلم المصاحف ، المسلسل ، الغبار ، النسخ ، جليل المحقق ، الريحان ، قلم الرياشي (أو الرياسي) وقلم الحواش ، والاشعار ، والرقاع ، والمقترن ، وقلم اللؤلؤى .

ثم ازدهرت المدرسة الفارسية في العهد التيموري والصفوي وظهر الخط الفارسي وقلم نستعليق والديواني والهمايوني والكوفي الايراني ، وفيه جمع بديع من الزخرفة التخيلية والخط الجميل ، ومنه الكوفي المزهر الذي انتقل الى مصر في عهد الفاطميين .

وكان مير على ، الوزير والشاعر والموسيقى ، من اشهر خطاطي هراة وبخاري في القرن الخامس عشر واليه يرجع ابتكار خط نستعليق ، ثم ظهر في هراة الخطاط الشهير سلطان علي مشهدي وابنه سلطان محمد نور كما ظهر في تبريز الخطاطون عبد الرحمن الخوارزمي وولداه ، وقد ادخلوا تحسينات على خط التعليق ، اما خط الرقاع ، أو الرقعي فلقد ابتكره العثمانيون . ومن اشهر الخطاطين الاتراك واغزرهم انتاجا الحافظ عثمان بن علي وكان معلم السلطان أحمد خان الثاني عام ١٦٩٣ م .

واستمر الخطاطون في المغرب العربي والاندلس بالتفنن بالخط الحجازي وربما اخذوا من الجليل والثلث في خط مبتكر . (شكل-٣٢)

---

(1) D. S. Rice : The Unique Ibn al-Bawab Manuscript in the Chester Beaty — Dublin 1955.

الفصل السابع

العمران العربي *

١ ـ العمران وتكون المدينة العربية :

عندما نتحدث عن المدينة العربية الاسلامية ، فان مجموعة من العناصر تتزاحم متميزة أو متداخلة ، لكي تـدل على شخصية المدينة . وتتشابه المدن العربية الاسلامية في تحديد عناصر وجودها، وذلك للوحدة الجغرافية والتاريخية والبشرية والعقائدية ، القائمة فيما بينهـا .

ان المناخ الذي يتشابه في اكثر المدن العربية الاسلامية ، قد فرض شروطه على تكون المدينة ومساكنها واسواقها بـل على تكون المساجد والفنادق والمقابر ، كما فرض شروطه على طابع الزخرفة والتزيين الداخلي . (١)

لقد تكونت المدينة العربيه الاسلامية ، بصورة عفوية منسجمة مع الضرورات المناخية ومستجيبة لمتطلبات الانسان الذي يعيش في هذه البيئة الجغرافية ، فكانت في ذلك الحيز المكاني الذي رسـم أسلوب حياته وتقاليده وشكل تطوره .

واستجابت المدينة العربية القديمة بصورة تلقائية عن طريق سكانها ، لمتطلبات المناخ ، فالدروب والازقة الضيقة والملتوية ، التي تحدب عليها الكتبيات والبروزات ما زالت خير وسيلة لتدرأ عن العابرين المشاة حر الصيف القائظ وبرد الشتاء القارص ، ولتحميهم من الرياح والعواصف والغبار ، حتـى الاسواق فلقد

---

(١) انظر ج. مارسيه : الفن الاسلامي ـ الترجمة العربية ص ١١ .

غطيت كلها بقبوات خشبية أو معدنية ، فأصبحت واقية شاملة لاهل الاسواق وروادها ، كما انها اعطت السوق طابع الوحدة (١).

واذا القينا نظرة على المدينة من عل ، فاننا نرى أسطحها وقد امتدت على ارتفاع واحد تقريبا فلا يرتفع البيت أكثر من طابقين ، وهكذا فان تيارات الهواء لا تؤثر على حرارة الجو في الدروب والحارات ، مما يجعل الفارق الحراري فيها ضعيفا ويحميها من تقلبات الطقس الخارجي (٢) . (شكل ــ ٣٣)

٢ ــ عوامل تكوين المدينة العربية :

ا ــ العامل الروحي :

منذ عام ٦٣٦ انتشر الدين الاسلامي في البلاد العربية انتشارا سريعا ، ولم يكن ذلك على حساب أصحاب الاديان الاخرى ، وهم أهل الذمة أو أهل الكتاب الذين حفظت حقوقهم كاملة في عهد عمر وتنفيذا لتعاليم القرآن والحديث .

ولقد قام الاسلام على مبدأ التوحيد « لا اله الا الله » وعلى أن الله « ليس كمثله شيء » وأن محمداً رسول الله وهو من البشر ليس في ناسوته ما هو خارق وغير طبيعي ، وانما قام برسالته التي أوصى اليه الله بها ، لكي يرسخ مبادىء التوحيد التي جاء بها ابراهيم الخليل ، ولكي ينظم علاقات الناس مع خالقهم ومع بعضهم البعض . ولقد أنزل القرآن وفيه آيات تخص (العبادات) وآيات تخص (المعاملات) ، وهكذا فان الدين الاسلامي قد وضع دستورا روحيا ودساتير تشريعية واجتماعية ، جعلت من الاسلام سلطة دينية ودنيوية استمرت قائمة حتى القرن العشرين .

---

(١) Y. Ibich : The Islamic City, Economical Institutions colloqium — Cambridge 1976.

(٢) انظر : دراستنا : مشكلة المدينة القديمة في البلاد العربية ــ الحوليات الاثرية السورية مجلد ٢٤

وجعل الاسلام المؤمنين (أمة) واحدة ، والامة بهذا المفهوم هي المجموعة البشرية التي تنظمها قواعد الاسلام وشريعته ، وهي مجموعة موحدة متضامنة .

ويتجسد العامل الروحي في تكوين أي مدينة عربية اسلامية بانشاء المسجد الجامع ، حيث يقيم المؤمنون فيه الصلاة خمس مرات كل يوم ، وفيه يجتمع أهل المدينة كلها يوم الجمعة لاقـامة صلاة الجمعة والاستماع الى الخطبة الرسمية ، وصف ذلك ابن جبير في رحلته) ، ونستطيع اعتبـار المسجد نواة تشكيل المدينة العفوية ، اذ تتسابق المنشآت العامة والخاصة لتجد لها محلا اقرب الى المسجد وذلك لتسهيل متابعة ممارسة الشعائر ولتاكيد الثقافة الدينية في المنشآت العامة . اما المنشآت الدينية الاخرى مثل دار القرآن ودار الحديث فهي حلقات ثابتة في ابنية خاصة ، يؤمهـا الناس لدراسة القرآن وتفسيره ، ومن المنشآت ما يحفظ ذكـر بعض الشخصيات الاسلامية ، وفي جامع دمشق الكبير نفسه اقيم مشهد الحسين حيث يحوى كما يقال راس الحسين ، عدا عن قبر النبي يحيى ولعل معاوية بن ابي سفيان كان مدفونا في مكان مـا بالجامع ، وحول المسجد قبور اخرى كقبر صلاح الدين والملك الظاهر ونور الدين ، وتبتدىء الاسواق الرئيسية من حدود الجامع، بل أن الحياة الاقتصادية تنداح من منقطة الجامع وتتكاثف حوله .

ولان الحج ركن من اركان الاسلام ، كان له دور ايضا في تكوين المدينة ، وخاصة دمشق التي تقع على خط مباشر مع مكة المكرمة في طريق يسمى الطريق العظمى وهو طريق الحج . وكان لموسم الحج احتفال كبير في دمشق واهتمام اقتصادي كبير ، ذلك انه كان طريق التجارة الحرة مع الاراضي المقدسة ، ويبتدىء الموسم مع نهاية شعبان وينطلق من القصر بمراسم متقنة وبرئاسة امير الحج باتجاه الميدان مجتازا باب المصلى ثم الميدان الفوقاني الى باب

الله « القبيبات » ، ويعود المحمل وموكب الحج ويجرى استقباله بنفس المراسم (١) .

ان قيام الحج ودوره التجاري الكبير ادى الى وجود ضاحية معمورة على امتداد طريقه في المناطق التي اوردناها ، كما ادى الى اقامة مجموعة من المساجد والمدارس التي ما زالت قائمة كالدرويشية والسنانيــة والنقشبندية الخ .. ولقد انعكس انتعــاش الحركـة التجارية في مواسم الحج على الاسواق التــي ازدهرت وانتظمت بتاثير الحج .

ب ـ العامل الثقافي :

لقد كان رسول الله أول معلم في الاسلام ارسله الى عباده ، وفي القرآن « كما أرسلنا رسولا منكم ، يتلو عليكم آياتنا ويزكيكم ويعلمكم الكتاب والحكمة ، ويعلمكم ما لم تكونوا تعلمون » البقرة ١٥١ .

وكانت أول مؤسسة تعليمية هي المسجد ، والقرآن هــو الكتاب الاول الذي أصبح موضوع الدراسة والبحث والتفســير في المسجد ، بل أصبح القرآن مصدر علوم أخرى ، علم الكلام وعلم التجويد وعلم القراءات ثم علوم الحساب واللغة .

وبعد أن توسعت الدولة الاسلامية ، واختلط العرب بغيرهم من الشعوب فضعفت لغتهم من جهة وتوسعت معارفهم العلمية من جهة ثانية ، ظهرت فئة من الناس ، وهم العلماء والفقهاء والقراء والحفاظ والمؤدبون الذين تولوا زمام التعليم في المسجد أولا ثم في المدرسة والكتاب حيث يجتمع طلاب العلم في حلقة دراسية وتقدم العلوم عن طريق الشرح والجدال والحفظ .

---

(١) ـ البديري الحلاق : حوادث دمشق اليومية . تحقيق د . عزة عبد الكريم . القاهرة ١٩٥٩

ويصف ابن بطوطة (١) حلقات التعليم في المسجد الكبير وصفا وافيا فيقول : « ولهذا المسجد حلقات التدريس في فنون العلم ، والمحدثون يقرأون كتب الحديث على كراسي مرتفعة ، وقراء القرآن يقرأون بالاصوات الحسنة صباحا ومساء وبه جماعة من المعلمين لكتاب الله يستند كل واحد منهم الى سارية من سواري المسجد يلقن الصبيان ويقرئهم . وهم لا يكتبون القرآن في الالواح تنزيها لكتاب الله تعالى ، وانما يقراون القرآن تلقينا ، ومعلم الخط غير معلم القرآن ، يعلمهم بكتب الاشعار وسواها ، فينصرف الصبي من التعليم الى التكتيب ، وبذلك جاء خطه ، لان المعلم للخط لا يعلم غيره » .

واول من تراس حلقات علم الكلام ، الحسن البصري في جامع البصرة . اما الفقه فلقد ظهر له ائمة مجتهدون من اهمهم الامام مالك والامام ابو حنيفة والامام احمد بن حنبل والامام الشافعي الذين اغنوا الفقه الاسلامي باجتهادات بارعة اتبعها المسلمون وكانت لهم مذاهب اربعة متميزة في فقه الدين .

وفي علم اللغة كان الخليل وسيبويه والجاحظ وغيرهم من اعلام اللغة وأربابها حجة المعلمين والدارسين .

ولعل الكتاب كان أول معهد دراسي مستقل عن الجامع يشرف عليه شيخ فريد ، وكان مخصصا للدراسة البدائية ، ولا بد أن نذكر بيوت العلماء الخاصة ودكاكين الوراقين التي كانت موئلا ايضا للدارسين المتعمقين بالاضافة الى المسجد الذي استمر حتى يومنا هذا منبرا لجميع مستويات التعليم (٢) .

على ان ثمة مؤسستين مهمتين كان لهما دور اساسي في تكوين الخلفية الثقافية للمدينة العربية الاسلامية هما دار الحكمة ودار العلم وهما مؤسستان أكاديميتان لتعليم العلوم العربية

---

(١) — ابن بطوطة : تحفة النظار .. باريس ١٨٧٤ — ١٨٧٩ .

(٢) H. Nachabi : The Islamic City, Educational Institutions collo-quium Cambridge 1976.

الاختصاصية . وكانتا اشبه بالمعاهد العليا وكانتا تحويان مكتبة من المخطوطات كثير منها منقـول عن الفارسـية والسنسكريتية و اليونانيـة .

ومن اقدم دور الحكمة الدار التي انشاها المأمون في بغداد ، وكانت أول دار للعلم هي التي انشأها الحاكم بأمر الله الفاطمي في القاهرة ، وظهرت المدرسة لاول مرة في القرن الخامس الهجري في نيسبور في عهد الب أرسلان السلجوقي ، ثم انتشرت في عهد ملكشاه ، وقد انشأ وزيره نظام الملك أكبر مدرسة في العالم العربي الاسلامي وهي النظامية في بغداد (١٠٦٧) م ، وهي في الواقـع أشبـه بالجامعة اليوم ، وكانت تدرس فيها جميع العلوم وخاصة علوم الدين على المذاهب السنية الاربعة . (شكل – ٣٤)

ومن اشهر المدارس في مصر ، الكاملية والصالحية ، وهي اول مدرسة لتعليم الفقه حسب المدارس الاربعة . وتحوي مجموعة المنصور قلاوون (١٢٨٨) – مدرسة وبيمارستانا . ومن المدارس المعروفة مسجد ومدرسة السلطان الظاهر برقوق .

ولقد دخل نظام المدارس الى الاندلس على يد سلطان الموحدين يعقوب المنصور (١١٨٤) . وهي مؤلفة من قاعة وصحن وحجرات .

وازدهرت الحركة التعليمية في عهد نور الدين بن زنكي ، ومن اقدم المدارس مدفن نور الدين نفسه ، حيث كان مدرسة ذات طراز سلجوقي كما يبدو واضحا من عمارتها القائمة حتى يومنا هذا .

ولقد عدد النعيمي عددا يقرب من مئة مدرسة كانت موجودة في دمشق في مطلع القرن العاشر اكثرها لتدريس المذهبين الشافعي والحنفي ، وبعضها لتدريس المذهبين الحنبلي والمالكي (١) نذكر منها المدرسة العادلية التي انشأها الملك العادل والتي ما تزال حتى اليوم وهي مجمع اللغة العربية ، والمدرسة الظاهرية والمدرسة الجقمقية والجوهرية .

---

(١) – عبد القادر النعيمي : الدارس في تاريخ المدارس – دمشق ١٩٤٨ – ١٩٥١

واضافة لدور القرآن والمدارس كانت هناك منشآت خاصة لتلقين اصول الطرق الصوفيـة ولممارسة شعـائرها كالجيلانية والرفاعية والقادرية والمولوية والشاذلية . ويطلق على هذه المنشآت اسم الخانقاه أو الرباط والزاوية . وعدد النعيمي منها تسعا وعشرين خانقاه وواحدا وعشرين رباطا وستا وعشرين زاوية . ومن اقدم الخوانق خانقاه الطواويس وخانقاه خاتون وكان ابن جبير قد شاهد كثيرا من الخوانق والرباطات .

والواقع ان الصوفية انتشرت بقوة على يد ابن الفارض وابن عربي (المدفون في دمشق ١٢٤٠ م) . ولكن الغزالي ـ الذي اعتزل الحياة في دمشق ـ كان قد أورد باعتدال أسباب تصوفه في كتابه ـ المنقذ من الضلال ـ فهو يقول : « وكان قد ظهر عندي انه لا مطمع لي في سعادة الآخرة الا بالتقوى ، وكف النفس عن الهوى . وأن رأس ذلك كله ، قطع علاقة القلب عن الدنيا ، بالتجافي عـن دار الغرور ، والانابة الى دار الخلود ، والاقبال بكنه الهمة على الله تعالى . وان ذلك لا يتم الا بالاعراض عن الحياة والمال والهروب من الشواغل والعلائق » .

ولقد قاوم ابن تيمية حركة التصوف ودعا الى الاصلاح فسجن في قلعة دمشق وفيها مات .

وبناء المدرسة قد يكون بسيطا مؤلفا من قبة ملحقة بمسجد أو بمدفن ، أو قد يكون بناؤه مستقلا مؤلفا من ايوان وصحـن وعدد من الغرف ، أو من اربعة أواوين متقابلة يدرس فيها الفقه على المذاهب الاربعة .

ولا بد هنا من ابراز أهمية البيمارستان ، وهو المشفى الذي يلجأ اليه المرضى ، وكان الوليد ابن عبد الملك الخليفة الاموي في دمشق ، اول من أوجد هذا النوع من المؤسسات لمعالجة المرضى من البرص والعرج والعمى كما يقول الطبري .

وكانت هذه المؤسسات ذات وظيفة صحية انسانية وتعليمية بوقت معا ، ذلك ان البيمارستان شأنه شأن المشافي الجامعية يقوم الاطباء المشرفون فيه على تعليم الطب والصيدلة اضافة الى معالجة المرضى ، كما كان الامر في بيمارستان النوري الذى اشرف على التعليم فيه ابن النفيس ، وبيمارستان القيمري والبيمارستان الصغير .

وعدا هذه البيمارستانات كانت هناك مدارس لتعليم الطب ذكرها النعيمي مثل الدخوارية التي بناهـا مهذب الدين دخوار (٦٢١ هـ) وكانت تقع قبلي الجامع الاموي ، والدنيسرية التي اشرف عليها الطبيب عماد الدين الدنيسري (٦٨٦ هـ) واللبودية النجمية انشأها نجم الدين اللبودي (٦٧٠ هـ) .

وجميع هذه المؤسسات التعليمية كانت باشراف الدولة المباشر او غير المباشر ولكن الافراد والمحسنين كانوا ينفقون عليها عن طريق الاوقاف التي تنوعت حتى شملت امورا كثيرة .

ان هذه المؤسسات التعليمية انما هي مظهر من مظاهر التقيد بالواجبات الدينية فلقد امر الله باستعمال العقل والحكمة « افلا تعقلون » « أفلا تذكرون » وجعل القرآن هدى « ان هذا القرآن يهدي للتي هي أقوم » سورة الاسراء / ٩ . وفي الحديث « تعلموا ما شئتم أن تعلموا ، فلن يأجركم الله حتى تعلموا ، و « اطلبوا العلم من المهد الى اللحد » . . .

لذلك كان العلم والتعليم فرضا على المسلمين بل هو فرض عين لا يمكن الانابة فيه كفرض الكفاية الذي يسقط عن الاخرين اذا قام به البعض . وهكذا فان المؤسسات التعليمية هي مؤسسات دينية ايضا ، وهي بهذه الصفة موضع احترام الناس وتقديرهم يتسابقون لرسم الاوقاف الواسعة لخدمتها ودعمها ، وموضع رعاية الخليفة والسلطان الذي جعل العلم والتعليم تحت سلطة شيخ الاسلام والفقهاء .

٣ ـ المقيـاس الانســاني :

عند الحديث عن خصائص العمران العربي والعمارة العربية لا بد من القول ان المقياس الذي قامت عليه المدينة العربية هـو الانسان ، ومع أن العمارة الكلاسية قامت أيضا على مقياس عضوي وهو المسمى بالمودول Module الذي يعتمد على مقاييس الانســان ونسبه الجمالية من خلال ابعاد بعض اجزائه ، كالراس والاصبع ، الا أن هذه النسب كانت موضوعة ، بل خاضعة للحساب الـذي اصبح مجردا بعد أن ابتدأ مستمدا من الانسان . وهكذا انفصلت العمارة والعمران الاغريقي عن الطبيعة ليخضعا الى العقـل ، وانفصل الفن عن الواقع لكي يرتبط بالمثال .

اما الانسان من حيث هو روح وتاريخ ، ومن حيث هو كائن اجتماعي مرتبط بتقاليد ، فلقد كان دائما مقياس المدينة العربية منذ نشوئها قبل التاريخ بأربعة آلاف عام وحتى اليوم . اما في الغرب فلعله لم يصبح كذلك الا عند تشكل المدينة القوطية وتوسع المدينة بعد عصر النهضة .

ولقد فطن مخططو المدن الحديثون الى اهمية الانسان في محاولاتهم العمرانيــة الجديـدة ، ونــادوا ما يسـمـى بالمنظـور الانسـاني (١) ، أي اعطاء المدينة المظهر الذي ينم عن ماضي واصالة الانسـان ، وهي خصائص ثابتة لا يملك المرء القدرة على الاستغناء عنها ببساطة ، ذلك أن الانسان مهما اختلفت طبائعه يبقى بحاجة الى التعاطف مع محيطه الذي يرتبط روحيا بنموذج معين ، وهذه الحاجة عميقة وجوهرية تمتد جذورها في الماضي على نحو يجعل لتلك الشخصية العمرانية أهميتها من الناحية العملية والوجدانية على السـواء (٢) .

وبالنسبة للانسان العربي فان تراث أمته الضخم والعريق جدا يقوى تعاطفه مع الماضي ومع ميراثه الحضاري الى درجة عالية .

---

(١) K. Lynch : L'image de la cité - Dunod - Paris 1969 p. 5.

(٢) ـ نفس المرجع ص ٦

٤ ـ الثوابت والمتحولات :

لقد خضعت المدينة العربية في تشكلها الى مجموعة من الثوابت والمتحولات وأول هذه الثوابت هو المناخ ، ونحن نعلم ان اكثر المدن العربية تقع قريبة من سواحل البحر الابيض المتوسط ، ولهذا فان مناخها متوسطي مرتبط باقليم المنطقة المعتدلة الشمالية ، اي ان فصول السنة متميزة وان الشتاء فيه لطيف ذو أمطار غزيرة وان الصيف حار وجاف وان المدى الحراري فيه ، اي الفرق اليومي بين الحرارة والبرودة ضعيف .

وتعتبر الناحية الروحية والعاطفية من الثوابت السيكولوجية للانسان الشرقي وبخاصة العربي . وليس من السهل على الانسان العربي أن يقتلع جذوره النفسية حتى ولو عاش زمنا طويلا في مدينة غريبة . فهو مؤمن يتطلع الى الله والسماء ، وخيالي تثيره الذكريات والاماني ، وهو قبلي يحب أسرته وقومه ، ثم هو داخلي يبحث عن السر والاستقلال . ولقد خضعت المدينة العربية لهذا المقياس الثابت .

ومن الثوابت الاساسية ، الارض بتضاريسها وتربتها وهي التي تحدد شكل المدينة ومادة بنائها واختلاف الكثافة السكانية فيها .

لقد قامت المدينة العربية التقليدية على ترتيب عضوي في تنظيم شوارعها وأزقتها ، وفي رفع واجهات المساكن المطلة على هذه الممرات التي لم تكن مخصصة الا للمشاة وبعض الدواب والعربات الصغيرة . وكان هذا الترتيب منسجما مع الحاجات اليومية ومع الدوافع الاجتماعية التي تجعل كل حارة في كل حي اشبه بمجموعة سكانية متآلفة منسجمة .

ولم تكن هذه الحارات أو النهج (بالتعبير المغربي) بعيدة عن الذوق ، بل كانت ساحرة اخاذة بتعرجاتها التي تفاجىء المارة بمظاهر انشائية جديدة مختلفة الاشكال تبرز منها بعض الشبابيك

والمشبكات والكتبيات البارزة والقوادم التي تظلل هذه الطرقات في الصيف فتجعل السير فيها منعشا رطبا، وتدفئها في الشتاء فتحمي الناس حماية كاملة من المطر والعواصف والتراب الذي اشتهرت المدن الداخلية بوفرته . ولقد انتقد (لوكوربوزيه) (Le Corbusier) هذا النوع من الطرقات المتعرجة الذي اعتبره مضيعة للوقت ، بينما راى فيه (رايت) (Wright) عنصرا جماليا منسجما مع راحة الانسان الذي يعتبر نفسه في نزهة وهو يمشي المسافات التي لا تكشف عن طول مداها الطويل لتعرجها ، فلا يمل ولا يشعر بمشقة السير كما يحدث لمن يسير في طريق مستقيم يعد الخطوات خطوة خطوة لكي يصل الى نهاية الطريق الذي يراه ماثلا امامه ، ويشغله الوصول اليه اكثر مما تشغله المتعة في السير بالطريق الطويل .

ولقد عبر رايت عن رايه بمثال جرى معه نفسه عندما كان طفلا . فلقد أراد أن يصعد مع عمه قمة وكانا في ضاحية يقضيان عطلة الاسبوع ، فصعد العم متحديا الطفل بخط مستقيم فوصل القمة قبل ابن اخيه رايت الصغير الذي يسير مع شعاب الطريق الصاعد مستريحا يجمع بعض الزهور والنباتات العطرة ، وعندما وصل متأخرا عن عمه قال عمه : اذكر دائما ان الخط المستقيم أقرب مسافة بين نقطتين . فقال الطفل لقد سبقتني ولكن يا عمي ينقصك ما جمعته انا من أزهـار .

لقد كان رايت يريد ان يقول ولا شك ان الطريق المستقيم صحيح في الهندسة ، لكنه قد يكون خطأ في الحياة . ان السير المنحنى يريح الانسان ويخفف من تعبه أو من شعوره بالمشقة ثم هو يساعده على شيء من الايقاع الذي يجعل الطريق مستساغا كما يفعل البدو الرحل عندما ينشدون .

والواقع أن المدن الاموية الاولى مثل القيروان (١) وواسط (٢)

---

(١) القيروان : بناها عقبة بن نافع عام ٦٦٩م بعد أن فتح افريقية في عهد معاوية وكانت محاطة بسور وفيها مسجد ودار للامارة وبيوت للجند .

(٢) واسط / بناها الحجاج بأمر عبد الملك بن مروان عام ٦٩٣ م .

او المدن العباسية مثل سامراء (١) كانت تنشأ وفق ترتيب هندسي مسبق يتضمن شوارع مستقيمة عريضة وقد كان يبلغ عرضها ٥٠ مترا . ولكن الامر لم يستمر هكذا نظرا لان ضرورات الحياة الاجتماعية والمناخ كانت تفرض على الانسان العربي أن يلجأ الى نمط المدينة المتكاثفة التي انتشرت تماما في العصر الوسيط .

وكانت المدينة العربية بشكلها المغلق المكثف سببا في دعم انتشار الدين الاسلامي وتقاليده واخلاقه في الاقاليم المفتوحة ، وكانت المدينة الاسلامية بهذا المعنى تحمل عوامل بقائها ونموها وارتباطها العضوي بالانسان العربي ، كما كانت منطلقا قوميا للدفاع عن الحرية والاستقلال .

لقد كان لهذه الثوابت انعكاسات واضحة تجلت في شكل الطراز العربي الذي اعتمد على القبة التي ترمز الى السماء وقوتها الحافظة الحانية ، والقبوة التي تجعل السقف جزءا من الجدران فيشعر الانسان انه يعيش داخل ذاته بينما السقف المضلع يضع الحدود أمام الشعور بالاستقلال والطمأنينة .

كذلك اعتمد الطراز العربي على الصحن الداخلي المفتوح نحو السماء التي تهب الطقس الملطف الرحيم والشعور بالتعالي والاندماج بالكليات .

وفي المدينة تمتد الازقة والشوارع مع امتداد الحاجة الى المواصلات السهلة والممتعة لتوصل الناس من بيوتهم المغلقة الى مراكز تجمعهم في المساجد والاسواق .

اما تقسيم المدينة العربية وهو يتبع المتحولات التاريخية فلقد ابتدأ منذ صدر الاسلام يعتمد على مجموعة من الاحياء حول مركز المدينة وهو المسجد أو الضريح ، ويحيط بهذه المدينة والاحياء

---

(١) سامراء : بناها المعتصم شمالي بغداد عام ٨٣٥ م وبنى فيها قصرا ومسجدا ومئذنة ملوية .

سور محصن له ابواب متعددة . ثم تغير اســاس تقسيم المدينة العربية بحسب النشاطات ، كالنشـاط العلمي ، والنشـاط الحرفي ، والنشـاط التجاري (١) .

٥ ــ مدينة دمشق القديمة ــ نموذج :

واذا أخذنا مدينة دمشق مثالا للمدينة العربية القديمة فاننا نلاحظ ، ان هذه المدينة التي اصبحت مملكة بارزة قوية أيــام الآراميين تصارع الآشوريين وتهزم اليهود ، كانت تحمل منذ البداية خصائص العمران العربي الاصيل ، الــذي يتفــق مع الظروف الاجتماعية والمناخية . ولقد بدا الفرق واضحا عندما سيطر الاغريق على المدينة وعلى جميع المدن السورية بعد عام ٣٣٢ ق.م فأقيمت مدينة حديثة على النمط الشطرنجي المألوف في العمران الاغريقي ، الى جانب النمط الآرامي الذي يقوم على مجاميع من الاحياء المتداخلة التي تحيط بمعبد حدد اله العاصفة والرعد والمطــر . مدينتان متلاصقتان ، الاولى تقع الى الشرق وكانت مقرا للسلطة ومركزا للسوق الرسمية (الاغورا) والمسرح والمعبد ، والمدينة التقليدية التي انكفأ المواطنون الاصليون فيهــا على انفســهم يعيشون حيــاتهم وتقاليدهم .

ومما لا شك فيه ان هذه المدينة القديمة لم تستطع مقاومة المدينة الرومانية التي ترسخت بعد عام ٦٤ ق.م على نفس النمط الاغريقي متفرعة عن الشارعين الرئيسيين وخاصة الشارع المستقيم Documanus الذي ما زال قائما حتى يومنا هذا . وهكذا ضؤلت اهمية المدينة التقليدية عندما نزح السكان الى القرى المجاورة ، الى كفر بطنا ودوما وحرستا وداريا ، وهي قرى آرامية كما يبدو من اسمها . الى ان تعود الى الظهور عند عودة السكان الاصليين اليها . وتجلى ذلك منذ ظهور المسيحية التي اصبحت دين المواطنــين الآراميين القابعين في الجبال او المنتشرين في القرى . دين شرقي عربي استطاع الآراميون من خلاله تكوين عصبية عقائدية ؛ تناهض

(١) J. Berque : Les arabes - Sindbad - Paris 1973 P. 33.

الوثنية والاحتلال الروماني . وكانت المدينة التقليدية بتكوينها المتداخل ، معقل المواطنين للدفاع عن قضاياهم وحريتهم وللانفصال عن المحتل كما هو الامر اليوم في احياء القصبة في المغرب وما شابهها في المشرق .

ومع ذلك لقد كانت مدينة دمشق مقسومة الى قسمين ، القسم الرسمي الذي يحمل طابعا مستحدثا غريبا يقوم على الشوارع المتعارضة والاحياء المستطيلة ١٠٠م x ٤٥م وفيها صفان متوازيان من البيوت المستطيلة المساحة ايضا والمتساوية في أكثر الاحيان . ومن قسم شعبي مؤلف من حارات وأزقة ملتوية ذات ابواب خاصة وفيها بيوت متلاحمة ذات فراغات داخلية . هكذا كان حال دمشق منذ الفي عام ، وما اشبه الامس البعيد باليوم حيث اصبحت المدينة علىَ شكلين شكلها التقليدي العريق ، وشكل جديد مستورد يقوم على نفس مبادىء النظام الكلاسيكي .

ان طابع المدينة القديمة المتداخل المتضامن كان انعكاسا لروح العشيرة التي تضخمت في نطاق الشعور القومي . ولقد أعطى المثال على نوع من الحياة المشتركة الاليفة . فالناس يتسابقون لاقامة السبل لسقاية المارين والمحتاجين . ثم تسهم السلطة الى جانب السكان بانشاء الحمامات الرائعة بأقسامها الثلاثة وبمياهها الحارة وزخرفتها البديعة (١) ، وفي هذه الحمامات كان سكان الحي الواحد يجتمعون ، الرجال في الليل والنساء في النهار (وقد يكون لكل جنس حمامه المستقل) وهناك يتبادلون طعامهم وحكاياتهم وخدماتهم فتزداد الالفة والاخوة بينهم ويكون الحمام فرصة للترويح عن النفس والسعادة وتقدم الخدمات التموينية مباشرة الى المساكن ، اذ يتجول البائع محملا على دابته انواع الخضار والفواكه او المعجنات داعيا الى بضاعته بعبارات موسيقية ، ويتبادل الناس

---

(١) H. Sauvaire : Description de Damas - Journal asiatique, série III - VII 1894 - 1896.

الاحاديث مع أصحاب الدكاكين ويجلسون أمام محالهم جماعات كما يجلسون في المقاهي . ويجتمعون في الاعياد والمناسبات كما لو كانوا اسرة واحدة .

٦ ـ المدينة القديمة والعصر الحديث :

ان ظروف المدينة القديمة التي استمرت قائمة حتى بداية هذا القرن والتي سوغت دائما استمرار هذا النمط المتضامن ، لم تعد ذاتها تماما في القرن العشرين ، حيث ظهرت مواد انشائية جديدة رخيصة التكاليف سهلة التنفيذ كالاسمنت او المعدن وحيث ابتكرت وسائل حديثة لراحة الانسان في بيته ، كالكهرباء وأدواته ، وراحته خارج بيته كوسائل النقل الحديثة . وتكاثر الناس في المدينة العربية خلال هذا القرن تزايدا هندسيا ، وكان لا بد من تطوير المدينة التقليدية مع حاجات وشروط العصر الحديث .

والواقع أن المدينة القديمة كما عرفناها لم تعد منسجمة مع ظروف العصر والمتحولات الطارئة ، فهي مدينة صغيرة محدودة بسورها القديم ، تتخللها أزقة ضيقة ملتوية لا تسمح أبدا بمرور السيارات ، وليس فيها ساحات عامة تسمح بتحقيق فراغ صحي وجمالي أو تسمح بوقوف السيارات المتزايدة . وان البيت المبني بمواد سريعة الالتهاب كان معرضا للحرائق دائما دون أن يكون بمقدور حافلات الاطفاء انقاذه .

ولم تستطع المدينة القديمة التقليدية استيعاب الاعداد المتزايدة من السكان . أذ أنها قاصرة عن التوسع الافقي والعمودي، فهي محصورة بسورها أو بحزامها الاخضر ، ثم هي محصورة بارتفاعها المحدود بطابقين لا أكثر يهيمن عليها المسجد الجامع وحده ومآذن المساجد الاخرى وقبابها .

لقد تطورت الشروط السكنيـــة في العصر الحديث تطـورا شاقوليا تبعا لتطور المخترعات والخدمات ووسائل الترفيه ، وكان على المدينة القديمة أن تتكيف مع الشروط الجديدة ، ولكن هذا

التكيف لم يتم بصورة علمية ، بل تم بصورة تعسفية وهكذا تحملت المدينة العربية القديمة جروح المخططين والمهندسين ، بل ان بعض المدن مثل القاهرة قد انتهكت شخصيتها التقليدية التي تكونت في العهد المملوكي وفسح المجال امام الشوارع العريضة المستقيمة والابنية الاوروبية ، بحجة أن المباني القديمة سيئة الاضاءة قليلة التهوية رطبة . ولم تمض سنوات حتى شعر المواطن المصري بالخراب الذي حل بمدينته وبالتعديل الجذري الذي تم في حياته الاجتماعية نتيجة لتعديل مسكنه الذي كان مفتوحا على الداخل ومؤلفا من طابق او طابقين ، يرى نفسه في عمارات مفتوحة على الخارج يسكن في شقة صغيرة من شقاتها الكبيرة ، وعاش في شوارع غريبة شقتها شركة بلجيكية في مصر الجديدة أو وفق مخطط ايطالي كما تم في حي الاسماعيلية . ويمكن القول أن القاهرة فقدت كل ميزات شخصيتها التقليدية . وكما يقول حسن فتحي (١) « لقد اندثرت التقاليد وانقطعت صلتنا بالماضي منذ أطاح محمد علي براس آخر مملوك » .

ولم تطرح مشكلة التجديد والاصالة في المجال المعماري الا بعد ذلك بفترة طويلة اي خلال الاربعينات ، وذلك بفضل انتشار الوعي لدى المهندسين المعماريين المصريين .

لقد جابهت المدن بطرازها التقليدي كثيرا من ضرورات العصر الحديث ، والواقع انها لم تصمد أمام هذه الضرورات ، ولكن ما اصاب المدينة العربية القديمة من تعديل يبقى أكثر خطورة لانه اصاب جوهر تكوين المدينة .

---

(١) — حسن فتحي
H. Fathi : Construire avec le peuple Ed. Sindbad - Paris 1970.
Ed. Sindbad — Paris 1970.

الفصل الثامن

تكون العمارة العربية بعد الإسلام وأسسها الجمالية

١ ـ اصول العمارة العربية :

الحق أن العمارة العربية الاسلامية الاولى لم تجد مناصا من التأثر بالعمارة القائمة في سوريا والتي تعود الى حضارتين عريقتين هما الحضارة البيزنطية والحضارة الساسانية .

ويجب ان نوضح منذ الان ان هاتين الحضارتين تشتركان بنسب واحد ، صحيح انهما تأثرتا بالفن الاغريقي الكلاسيكي الا أننا نعرف أن هذا الفن وبخاصة البيزنطي « مدين لآسيا ببناء القبة والمخطط الاشعاعي والمفصص الذي يستعمل في الكنائس ولكن تأثير الفن الرافدي يتضح اكثر وبشكل يتصل مباشرة بموضوعنا في مفهوم الزخرفة واسلوب استغلالها (١) » .

ولم يكن الفن الساساني الا تجديدا لتقاليد الفن الفارسي القديم وهو فن رافدي في جذوره وملامحه . كذلك فان الفن البيزنطي هو فن شرقي محض وكما يقول مارسيه (٢) « فالفن البيزنطي مدين لآسيا أكثر بكثير مما يدين لبلاد الاغريق ، وليس من قبيل المصادفة المحضة أن يكون المعماريان اللذان شيدا كنيسة القديسة صوفيا (ايسيدور وانتيموس) هما من مواليد الضفة الآسيوية ، وكان على القسطنطينية أن تشع على العالم المسيحي كله « فن الامبراطورية » الرائع الذي ظهر في زمن جوستنيان . غير أن

---

(١) ـ انظر مارسيه : الفن الاسلامي . ص ٢٢ الترجمة العربية .
G. Marçais : L'art musulman

(٢) ـ انظر مارسيه : نفس المرجع المقدمة .

جميع ولايات هذا العالم كانت قبل القرن السادس بزمن غير قليل قد اغنيت بما آتى به الشرق . والعمارة البيزنطية التي كانت ضعيفة الاهتمام بجمال المواد ، كثيرة الاستعمال للآجر المألوف عند البنائين في المنطقة ، كانت ترى في الزخرفة حلقة تكسو كامل السطوح ومعطفا يستر هيكلا متواضعا » . (١)

ومع ان الفن البيزنطي يعتبر أحيانا وريث الفن الاغريقي ـ الروماني ، الا أن الطابع المحلي الاصيل فيه يبدو في التخلي النهائي عن المقياس الموحد في الطرز الثلاثة الدوري* والايوني* والكورنثي* كما تخلى عن الشكل الواقعي شديد الشبه بالواقع الذي كان يتوضح في التماثيل العارية التي وصلت قمة التقيد بالتشريح الفني ، مما اطلقنا عليه اسم الفن الاولمبي . واستعاض الفن البيزنطي عن ذلك بتقاليد رافدية توضحت في تذوق الترف في الزخرفة ، وتنوع الاساليب التقنية كالفسيفساء والرخام الذي غطى واجهات الابنية التي حفلت ايضا ، عوضا عن التحف ، بمخرمات من الجص أو الحجر ذات زخارف مبتكرة .

ولقد استمرت هذه التقاليد المحلية في العمارة والفنون الاسلامية كما انتقلت عن طريق العرب الى أوروبا وظهر ذلك أولا في الفن الرومي والفن الغوطي .

٢ ـ العمارة الاسلامية الاولى :

اذا أردنا أن نتحدث عن المنشآت العربية التي أصبحت علامة عامة من المعالم الاسلامية ، فان الكعبة الشريفة تبقى أولى هذه المعالم ، وهي بناء أنشىء في عهد ابراهيم الخليل وفي عهد ابنه اسماعيل ، وهي مجرد بناء مكعب لا أثر فيه للفن المعماري .

---

(١) J Sauvaget : Le mosquée omayyade de Médine, Alep 1947 الذي أورد تصورات من ابعاد وأوصاف مسجد الرسول والتغييرات التي طرأت عليه .

انظر ايضا : K.A.C. Creswell. Early Muslem Architecture

كذلك شأن المسجد الذي انشاه الرسول في المدينة ، حيث كان النموذج الاول لفن عمارة المساجد ومخططها الذي يتلاءم مع فرض الصلاة ، ونحن لا نعرف شيئا هاما عن هذا المسجد ، ولعله كان سقيفة يحتمي بها المصلون من الشمس ولها امتداد مكشوف يصلي به الناس في ليالي الحر . ولقد اصبحت السقيفة حرما واصبح الامتداد صحنا فيما بعد .

ومع أن هذا المسجد اعيد بناؤه في عهد الخليفة عثمان بن عفان (٦٥٦ ـ ٦٦٠ م) غير أن شكل المسجد النبوي (١) في المدينة او التعديلات التي انشأها عثمان أيضا في الحرم الشريف في مكة ليست معروفة ، مما لا يشكل شاهدا على عمارة اسلامية في عهد الخلفاء الراشدين . كذلك شأن جامع البصرة (٦٣٥ م) ، وجامع الكوفة (٦٣٨ م) وجامع عمرو بالفسطاط (٦٤٢ م) .

ولكن في دمشق التي أصبحت عاصمة لدولة العرب المسلمين (٦٦٠ ـ ٧٥٠) وجـدت السلطـة السياسية نفسهـا امـام ضرورات معمارية تفرضها هيبة السلطان ، وتؤكد ذلك ما لسكان البلاد ولسلطاتهم السابقة من منشآت فخمة مثل كنيسة القديس يوحنا في دمشق ومثل كنيسة القيامة في القدس .

٣ ـ العمارة الاموية :

لقد كان معاوية مؤسس الدولة الاموية ، اول من أعطى للدولة الجديدة سمة السلطان والقوة ، يدل على ذلك مظهره وديوان خلافته مما كان غريبا على الخلفاء الراشدين .

أقام الامويون الخلافة الاسلامية في دمشق عام ٦٦٠ م ، وكان عليهم أن يجابهوا عالما مهزوما كان العرب قد انتصروا عليه ، وأن يتجاوزوا بسرعة مستواه الحضاري فيقفزوا بسرعة من ظروفهم

---

(١) نفس المرجع السـابق .

البدائية التي كانوا عليها في الجزيرة الى ظروف حضرية راقية
ولقد اثبت العرب من خلال تقدمهم السريع انهم امة سريعة التطور
والنمو شديدة الطموح واسعة المقدرة ، فلم يستريحوا ويقنعوا
بالحياة الرخية التي كانت عليها بلاد الشام وسواد العراق ، بل
اخذوا يباهون بمنجزات افضل ثم انطلقوا خارج هذه الحدود التي
لم تكن سياستها وادارتها بالامر السهل ، ومع ذلك استطاع معاوية
أن يدير شؤون خلافة امتدت فشملت العراق والجزيرة والشام
ومصر ، هذه الامصار التي ما زال العرب اليوم وبعد أكثر من الف
وثلاثمائة سنة يطمحون الى اعادة وحدتها . فوطد الحكم ووضع له
مبادىء راسخة سار عليها من خلفه من قادة العرب ، حتى اذا جاء
مروان بن الحكم ٦٨٣ـ٦٨٥ وبخاصة ابنه عبد الملك ٦٨٥ـ٧٠٥
بلغت دولة الشام أوج عزها ومجدها في عهده وعهد ابنائه الخلفاء
الاربعة ، فقد وصلت الدولة الاسلامية في عهد الوليد وهشام أقصى
اتساعها ، فامتدت من شواطىء الاطلسي وجبال البرنه غربا ، الى
خليج البنغال وتخوم الصين شرقا « وهو اتساع قل أن نجد له
مثيلا في العصور القديمة ولم تبلغه في العصور الحديثة الا
الامبراطوريتان البريطانية والروسية » (١)

٤ ـ تكون المسجد :

ولقد كان على خلفاء بني أمية الذين حكموا هذه الامبراطورية
الواسعة التي تكونت خلال سبعين سنة من الدعوة المحمدية ، ومن
انطلاق العرب من جزيرتهم . أن يعززوا سلطانهم في العاصمة دمشق
وان يقيموا المنشآت التي تدل على عظمة الحكم المسيطر على هذه
الرقعة الواسعة الارجاء . فأقيمت قبة الصخرة في بيت المقدس
والتي اعتبرت حرم الاسلام الثالث وهي بناء مثمن اقيم على صخرة
مشرفة كان ابراهيم الخليل قد هم بذبح ابنه عليها ، قربانا فافتداه
الله بكبش ، ثم هي نفس الصخرة التي انطلق عليها الرسول محمد
ممتطيا براقه عارجا الى السماء .

---

(١) تاريخ العرب ـ حتى وجرجي وجبور ص ٢٧٠ ج ١

ولقد انشأ هذا المسجد عبد الملك بن مروان عام (٦٨٧ ـ ٦٩١م) يحدوه في ذلك رغبة اقامة مسجد ضخم يليق باهمية الاسلام وعظمة دولة العرب ويضاهي في بهائه وفخامته الكنائس التي كانت قائمة في سورية وفلسطين .

كذلك اراد الوليد بن عبد الملك ان يخص المسلمين بمسجد كبير في دمشق (شكل ـ ٣٥) ، فاتفق مع المسيحيين من اهل البلاد على الاستقلال بالمسجد الذي كان كنيسة قبل الفتح الاسلامي ثم استمر معبدا للمسلمين والمسيحيين حتى قرر الوليد ان يعيد بناء الجامع عشر سنوات ، واشترك في بنائه المعماريون والنجارون من اهل البلاد ، وانفق عليه خراج سبع سنوات ، فاصبح الأبدة الاكثر تعبيرا عن عظمة العرب وروعة الاسلام واتساع سلطانه .

العمارة العربية التي كانت منتشرة في جنوبي الجزيرة العربية والتي تحدث عنها الهمذاني لم تكن اساسا للعمارة الاسلامية . ومع ان مسجد الرسول في المدينة الذي اقيم عام (٦٢٢ م) لم يكن ليحمل اية صفة معمارية ، فقد حدد المخطط الاولي لمسجد المستقبل بأجزائه الاساسية ، وهي الصحن الواسع جدا ، والحرم ذو الاعمدة الذي يحاذى الصحن ويكون امتدادا له من جهة القبلة ، والحرم قاعة عريضة جدا وقليلة العمق ، اذ تحددت نسب ابعادها منطقيا مع نظام الصلاة الجماعية .

وقد اضيف الى الحرم المنبر والمحراب ، اما المنبر فلقد استعمل منذ عهد الرسول ، فقد كان النبي يخطب في الجمع الى جذع في المسجد قائما ، فقال له تميم الداري : الا اعل لك منبرا كما رأيت يصنع في الشام (١) ؟ فارسل الى اثلة في الغابة نقطعها ثم عمل منها ثلاث درجات على نحو ما عرف من كنائس المسيحيين

---

(١) ابن سعد ج ١ قسم ٢ ص ٩ ـ ١٠ .

في الشام . ويرجع الى معاوية كما يقول ابن الفقيه (١) ايجاد أول محراب ، ومن المؤكد ان معاوية نفسه كان أول من ادخل المقصورة الى المسجد (٢)

ويعتبر المسجد الكبير في دمشق (أول نجاح معماري في الاسلام) كما يقول سوفاجيه . وهو حلقة هامة تربط تقليد العمارة المسيحية السورية بعمارة اسلامية جديدة . ويقوم هذا المسجد في مكان مقدس من مدينة دمشق ، حيث كان معبد حدد الآرامي منذ ثلاثة آلاف سنة ، ثم انشيء معبد لجوبيتر في العهد الروماني مؤلف من سورين متوازيين يحيطان الهيكل (الناوس) . وفي القرن الرابع اقام الامبراطور تيودوس كنيسة القديس يوحنا ضمن الصحن المحاط بالسور الداخلي . وعندما فتح المسلمون الشام تقاسموا هذه الكنيسة مع المسيحيين السوريين ، ثم اتفقوا على جعلها مسجدا مقابل تخصيص المسيحيين لكنيسة مستقلة (٣) .

واصبح مدخلا المعبد الوثني وهما باب جيرون وباب البريد ، مدخلين للمسجد يؤديان الى الصحن . وتحيط بهذا الصحن أروقة من أطرافه الثلاثة ، ويقوم في الحرم في الطرف الرابع وهو يضم ثلاثة اجنحة تمتد موازية للجدار القديم الجنوبي الذي يحدد القبلة، وينقطع ترتيب هذه الاجنحة العرضانية بجناح أوسط ممتد نحو العمق مشكلا مصلبة تعلوها قبة عالية عليها اسم قبة النسر . ولقد اشرف الوليد بن عبد الملك عام (٧٠٥ م) على بناء هذا المسجد وتزيينه بالفسيفساء والرخام .

وكان يرتفع على حافتي الجدار القبلي ، برجان مربعان يحملان الشكل التقليدي لابراج النواقيس السورية ، فأعيد بناؤهما

---

(١) — ص ١٠٩

(٢) اليعقوبي ج ٢ ص ٥٧١

(٣) — ياقوت : معجم البلدان ج ٢ — ص ٥٩١

من اجل الآذان ، ثم انشيء على شكلهما مئذنة اقيمت في منتصف الواجهة الشمالية التي تحد الصحن وتحدد بذلك شكل المآذن الاولى في المشرق ، ثم في المغرب كما يقول مارسيه (١) :

ولقد أصبح مسجد دمشق الكبير نموذجا لاكثر المساجد ، كمسجد آمد (دياربكر) ومسجد درعا (٢) والمسجد الكبير في مدينة حلب ، بشكله القديم الذي كان عليه أيام الوليد الاول ، بالاضافة الى مسجد حران الذي يرجع الى عهد الخليفة الاموي مروان الثاني (٧٤٤ ــ ٧٥٠ م) والذي جعل من حران مقرا له دون دمشق . ومسجد القيروان في تونس . (شكل ــ ٣٦)

وفي المدينة المنورة وسع الوليد الاول عام (٧٠٨ م) مسجد الرسول ، ولقد قام المعماريون والمزخرفون السوريون بهذا العمل الذي كان دون شك موافقا لطراز المساجد الشامية كما يعتقد سوفاجيه (٣) .

ولقد انشأ سليمان بن عبد الملك مدينة الرملة في فلسطين (٤) واقام فيها قصره الذي تهدم نهائيا خلال الحرب العالمية الاولى . واقام مسجدا (٧١٧ م ــ ٧٢٠ م) اطلق عليه اسم المسجد الابيض وما زالت مئذنته قائمة حتى الان ، أعاد بناءها المماليك .

وتعتبر مئذنة الرملة من أضخم الابراج الشرقية ، ولا يعدلها الا مئذنة الجيرالدا في اشبيلية . ومن أهم المساجد التي اقامها الامويون خارج بلاد الشام مسجد القيروان الذي انشيء أولا في عهد هشام (٧٢٨ م) ، أما مئذنته فهي صومعة قامت في منتصف القرن الثامن على انقاض مئذنة قديمة كانت كما يبدو مطابقة لابراج

---

(١) انظر ج مارسيه الفن الاسلامي ، ترجمتنا ، دمشق ص ٣٩

(٢) ــ وينسبه ايكوشار وسوفاجيه الى العهد الاموي ، انظر :
Sauvaget : Le Mosquée Omayyade de Médine pp. 108 - 113.

(٣) ــ نفس المرجع

(٤) ــ البلاذري : فتوح البلدان ، ص ١٤٣

المسجد الكبير في دمشق ، وهذه الصومعة لا تخرج عن مفهوم الابراج السورية الا في ضخامتها التي تعدل مئذنة الرملة ومئذنة اشبيلية . ويتأثر مخطط هذا الجامع بمخطط المسجد الجامع بدمشق . (انظر شكلي ٣٧ ، ٣٨)

ولقد استند في تخطيط المسجد الكبير في قرطبة الذي جدد في عهد هشام (٧٢٨ م) ثم في عهد الاغالبة (٨٣٦ م) الى تخطيط المسجد الكبير في دمشق . كذلك كان الامر في تخطيط جامع الزيتونة في تونس الذي انشيء عام (٧٣٢ م) .

وكانت هندسة المساجد قد انتقلت الى الاندلس مع الفاتحين من اهل الشام وغيرهم ، واخذت هذه المساجد كثيرا من الافكار التي كانت سائدة في جامع دمشق ، بل ان المحراب في جامع قرطبة وغيره من المساجد في الاندلس والمغرب (شكل-٣٩) بقي متجها نحو الجنوب كما هو شأن محاريب المساجد في الشام ، وذلك تقليدا لنظام هذه المساجد ، مع أن القبلة كانت تتجه نحو الجنوب الشرقي في تلك البلاد . وليس من شك أن المسجد الكبير في قرطبة الذي يشكل النواة الاولى لنشأة المدينة ، هو من ابرز الاوابد الاسلامية التي اقامها العرب من أهل الشام وغيرهم ، في الاندلس . ولعل هذا المسجد الذي يضاهي مسجد دمشق ، كان كنيسة مثله ، ثم استطاع عبد الرحمن الداخل ، وقد حصل على تنازل المسيحيين عن كنيستهم ، كما فعل الوليد في دمشق ، أن يقيم منشأته عام (٧٨٥ م) التي اعتبرت أساسا لتوسعات كثيرة على امتداد هذا المسجد ، كما أصبحت أساسا للعمارة الاسلامية الجديدة في الغرب (١) . ولقد كان مسجد قرطبة يضم حسب النسق السوري حرما مسبوقا بصحن ، والحرم مؤلف من تسعة أجنحة مغطاة بجملونات ومتجهة نحو العمق ، على خلاف جامع دمشق الذي اتجهت اجنحته الثلاثة عرضا ، ولعل ذلك بتأثير البازيليكات المسيحية التي كانت سابقا في المسجدين .

---

(١) — م.غ. مورينو ، الفن الاسلامي في اسبانيا ص ١٦ وما بعدها .

ولقد كانت الاقواس تستند على أعمدة مستعارة من ابنية قديمة في المسجدين ، وكانت هذه الاقواس على طابقين ولا يقوم اي جدار بين صفي الاقواس مما جعل هذا النظام تطويرا لنظام الاقواس في جامع دمشق ، والتي كانت تطبيقا لنظام أقواس قناطر الماء الرومانية على ما يبدو .

وعندما وسع خلفاء عبد الرحمن الداخل جامع قرطبة ، كان هم الحكم الثاني ان يجمل هذا المسجد في عام (٩٦١ م) باروع الزخرفات الفسيفسائية تقليدا لمسجد دمشق . (شكل ــ ٤٠)

٥ ــ الأقواس والقباب :

ان تغطية المنشآت الاسلامية بالقباب واقامة المساند على اقواس أو عقود هو تقليد محلي قديم يرجع الى عهد الرافديين الذين كانوا أول من ابتكر هذا النوع من التغطية والذي اقتضاه عدم توفر الحجارة الضخمة وضرورة ارتفاع السقوف والاروقة لتخفيف وطأة الجو الحار .

ولقد برع أهل الشام باقامة الاقواس والقباب في العهود الكلاسية وكان منهم مختصون تولوا هذه الطريقة في التغطية الى الابنية الرومانية ، واستمر هذا التقليد ساريا في الابنية البيزنطية ، ثم تبنته المنشآت الاسلامية وخاصة في بناء المساجد والاضرحة والمدارس . وتعتبر قبة الصخرة (٦١ م) (١) من اقدم نماذج القباب الاسلامية ، الى جانب قبة حمام قصير عمره التي ترجع الى عام (٧١٤) تقريبا . والشيء الجديد في تطور القباب التي انتقلت عن التقليد الرافدي ، هو طريقة وصل القبة بالجدران المربعة ، ولقد تم ذلك عن طريق مقعرات مثلثية Pendentif أو عن طريق الاركان Trompe .

---

(١) ــ انظر بحثنا عن قبة الصخرة في مجلة المهندس العربي العدد ٢١ عام ١٩٧٠

٦ ـ القصور الاولى :

كان معاوية بن ابي سفيان ، أول من انشا في دمشق قصرا منذ ان كان واليا على الشام واستمر قصر معاوية يتوارثه الخلفاء الامويون . بل ان عبد الملك بن مروان اشترى من خالد بن يزيد بن معاوية هذا القصر الذي سمي بدار الامارة كما يروي ابن عساكر . وكان الثمن أربعين الف دينار واربع ضيعات بأربعة أجناد من الشام (١) .

ثم تابع خلفاء بني أمية اقامة القصور في بلاد الشام ، ولقد وضع الاب لامنس Lammens وهيرزفيلد Herzfeld قائمة بدور الامويين الصحراوية كما عدد سوفاجيه Sauvaget ثلاثين قصرا امويا .

تقوم القصور الاموية وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد يقوم على مبدأ السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقه تعقبها غرف في طابق او طابقين ، ويأخذ السور الخارجي طابعا حصينا بعيدا عن الفتحات والزخارف . ومع ذلك فان الابراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع والتحصين اذ أن البادية كانت آمنة دائما بل أن سكانها كانوا موالين وانصارا للامويين الذين ما زالوا يحنون للحياة البدوية .

ومن الممكن أن تكون الابراج لتدعيم الاسوار من جهة ولاظهار البناء بمظهر المنعة والقوة .

ولقد اختلفت الآراء في تحديد مصادر استيحاء الشكل المعماري للقصر الاموي ، فمن قائل انها قريبة الشبه بالطراز الهلنستي والبيزنطي الذي تجلى في دير الكهف وقلعة عنتر والاندرين . أو بالطراز الساساني ، أو انها مستمدة من المنشآت التى اقامها العرب الاوائل في الحيرة وهم المناذرة الذين اقاموا

---

(١) ـ تاريخ دمشق ١٣٢/٢

الخورنق والسدير . فلقد تحدث هنري ستيرن (١) عن اصول حيرية في طراز العمارة الاسلامية ، وكان المسعودي قد وصف الطراز الحيري بدون أن تكشف الحفريات هذا الطراز ، ولا نرى هـذا الراي غريبا ، فلقد انشئت القصور الاموية في نفس المناخ وطبق نفس العادات والظروف المعيشية التي كان يعيشها المناذرة ، ومع انه لم يتضح تماما شكل العمارة الحيرية ، الا ان هـذا لا ينفي الارتباط القومي والجغرافي بهذه العمارة .

وثمة راي اخر يقول أن شكل عمارة القصور الاموية قد نشأ عند الاعراب في البادية الذين جعلوا دائما خيامهم حول فسحة مركزية يجمعون فيها أنعامهم ، ولقد نشأت دورهم في الحضر على نفس الترتيب ، ومنها بيت الرسول (ص) في المدينة ودار الندوة في مكة وبيوت القواد المسلمين في البلاد المفتوحة . كما بنيت على نماذجها المساجد والجوامع والمدارس والخانات . وصاحب هذا الرأي مارسيه نفسه في دراسة سابقة (٢) .

والواقع أن رأي مارسيه الذي عرض مؤخرا في كتابه الفن الاسلامي الذي نشر عام ١٩٦٢ يتضمن رأيا مخالفا الى حد بعيد لرايه القائل بتأثيرات بيزنطية وساسانية فهو يقول :

« لقد تغلغل الاسلام في الحياة البيتية كما دخل حياة المجتمع، وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس » (٣) .

« وعدا العادات والتقاليد وطابع المحافظة على حرمة الحياة العائلية ، تأتي الضرورات الجغرافية التي أوجبت اقامة الصحن

---

(١) H. Stern, Ars Isl., P. 83 - 4

(٢) نشرت هذه الدراسة في كتاب : Actes du XXI. Congrès International des Orientalistes - 1949 - P. 334.

(٣) ـــ ج . مارسيه ، الفن الاسلامي نفس المرجع اعلاه ـــ ص ١٥

والاروقة اذ ليس بوسع المرء أن يزهو بالتمتع بمناخ قليل القسوة وسماء معدومة الضباب مشمعة في غالب الاحيان ، تحض على الحياة في الهواء الطلق » (١) .

نخلص من هذه الآراء الى القول من أن فن العمارة الاموي هو فن أصيل نشأ عن تقاليد الحياة العربية ، ووفق الظروف المناخية القاسية وبالمواد المتاحة المنسجمة مع هذه الظروف والتقاليد واستعار متفننا في عمارته بما انتقاه من تقاليد زخرفية ومعمارية شائعة ، رومانية أو ساسانية أو بيزنطية .

بل من الصواب أن نلاحظ أن الفن الهلنستي وبخاصة الفنون التي اشتقت عنه قد أخذت قسما من خصائصها من الشرق كما انها تشربت بالتقاليد الشرقية (٢) . على أن أيا من الخلفاء الذين جاؤوا بعد الوليد ، لم يقم في دمشق بصفة متواصلة ، بل اقاموا في قصور تقع على تخوم البادية قريبا من الاراضي الزراعية ، وذلك للاسباب التالية مجتمعة . (٣) .

١ ـ عدم الفتهم التامة لحياة المدينة التي كانت متأثرة بالحضرية السالفة ، مزدحمة مرهقة .

٢ ـ توالي الاوبئة والامراض على دمشق .

٣ ـ رغبة الخلفاء في التقرب من أهل البادية وكانوا من القبائل العربية التي تربطهم بالخليفة روابط العشيرة أو العادات ، ويسعى الخليفة عادة لكسبهم في الملمات .

٤ ـ سعي الخلفاء الى الهدوء والراحة في الاماكن الخلوية حيث يمارسون الصيد والقنص ثم يلجأون الى قصور ظليلة ينعمون فيها بالاستجمام بعد يوم قائظ شاق يقضونه في مطاردة الهوام والطيور .

---

(١) ـ نفس المرجع ص ٨

(٢) ـ نفس المرجع ص ٢٣

(٣) ـ انظر . Lammens, La Badia et la Hira
Le Siecle des Omeyyades, 1930, P. 101 94 - 96 - 100.

٥ ـ كانت البادية مدرسة للامراء الامويين يتكلمون العربية الخالصة من الهجنة أو الرطانة الآرامية كما يقول ابن عبد ربه وهذا ما كانت تفعله ميسون زوج معاوية بابنها يزيد ولي العهد الذي تعلم في البادية الصيد والفروسية وقرض الشعر وشرب الخمر ايضا .

لذلك فان المنشآت الاموية في البادية والتي يطلق عليها اسم البوادي لم تكن على مستوى واحد من الاكتمال ، فلقد ابتدأت حسب راي لامنس (١) على شكل سرادق ثم تطورت فاصبحت تضم حماما ومسجدا ، ثم لا تلبث احيانا ان تتوسع لكي تضم قصرا يليق بالخليفة ، ويستتبع ذلك استغلال للماء في الاستحمام والزراعة وانشاء الاقنية واقامة منشآت للمزارعين والحيوانات كما هو الامر في قصر الحير الغربي .

توالى على الحكم في دمشق من بني امية أربعة عشر خليفة كان أولهم معاوية بن أبي سفيان الذي حكم كخليفة من عام ٦٦١ ـ ٦٨٠م واخرهم مروان بن محمد ٧٤٤ـ٧٥٠م ، وكان من أبرز الخلفاء الذين اهتموا بالعمارة وانشاء القصور الوليد الاول وهشام .

أما القصور الاموية التي انشئت على ارض الشام فكانت مقرا للخليفة دائما أو مؤقتا ، ومن خلال هذه القصور نستطيع ابراز أسس الفن والعمارة التي أقامها الامويون لكي تصبح نواة الشخصية العربية في عمارات وفنون المستقبل .

كانت دمشق العاصمة في عهد الامويين مؤلفة من احياء وحارات تضم بيوتا مغلقة يتوسطها فناء فيه حوض ماء ذو نافورة وفيه أشجار البرتقال والنارنج وازهار الياسمين والورد ؛ وحول الفناء غرف ينفتح أمامها رواق في المنازل الكبرى . ولقد نظم الامويون في دمشق طريقة اروائها من نهر بردى وما زال اسم يزيد بن معاوية مرتبطا بأحد الاقنية وهي فرع من فروع بردى السبعة .

---

١) نفس المرجع

ولكن مما لا شك فيه أن الخلفاء الاوائل الذين تربعوا على عرش هذه الامبراطورية الواسعة كانوا قد حملوا معهم عاداتهم البدوية وحنينهم الى الصحراء ، فكانت أكثر منازلهم وقصورهم تقع بعيداً من العاصمة تأخذ اشكالا بسيطة او مركبة بحسب الظروف الجغرافية للمنطقة او السياسية التي خضع اليها الخليفة .

واذا كان قصر معاوية في دمشق هو اول قصر اموي في بلاد الشام فان علاقة عرب الحجاز القوية مع بلاد الشام ، وخاصة في مجال التجارة التي تولاها قبل الاسلام بنو امية الذين ارتبطوا بالقبائل العربية الموجودة في بادية الشام وتعاونوا معها ، أدت الى قيام بعضهم بتشييد المنشآت الثابتة فاشترى أبو سفيان والد معاوية ضيعة في البلقاء يقال لها (بقنس) .

٧ ـ المخطط الحيري والتقاليد المعمارية :

والشكل المعماري للمساكن والقصور التي ظهرت في بداية الاسلام هو تطبيق للتقليد المعماري المحلي الذي اقتضته ولا شك تقاليد الحياة الاجتماعية المحافظة والمغلقة ، والظروف المناخية القاسية أحيانا ، ولقد كان نظام العمارة المدنية مستمرا في بلاد الشام حتى في العهود الكلاسية حيث نراه واضحا في تقسيم المنازل الرومانية الى قسمين رئيسيين ، الاتريوم Atrium وفيه ممر وفناء حول غرف المكتب والاستقبال والقسم الثاني بريستيليوم Peristylium وفيه غرف النوم والطعام والغرف الخاصة . وهكذا فان نظام الفسحة السماوية المحاطة بالاروقة والغرف ، يبقى من خصائص العمارة المحلية التي تاثرت بها الانظمة المعمارية الاخرى .

ويبدو هذا الطراز واضحا ايضا في قصور الحيرة قبل الاسلام مثل قصري الخورنق والسدير ، وهناك اعتقاد أن قصر الاخيضر ، هو نفسه قصر السدير (١) ، ولكن الحفريات التي أجرتها بعثة

---

(١) G.L. Bell : Palace and Mosque at Ukhaidir

اكسفورد في الحيرة لم تكشف الحقيقة عن العمارة اللخمية . ومهما يكن من الامر فان قصر الاخيضر نفسه سواء انشيء في عهد الوليد الثاني الاموي او في عهد المنصور العباسي ، يعطي الدليل باسلوب عمارته المشابهة لقصور الشام ، على اتصاله بالعمارة التي كانت سائدة في العراق وخاصة في العصر السابق للاسلام ايام اللخميين (١) . فقد ذكر المسعودي (٢) أن احد ملوك الحيرة من النعمانية أحدث بنيانا في دار قراره ، وهي الحيرة ، على صورة الغرب . (شكل ــ ٤١)

وفي حفريات جديدة في عنجر التي تقع على الحدود بين سورية ولبنان ، عثر على مدينة اثرية ترجع الى بداية العصر الاسلامي ، ذات مخطط مربع مقسم الى احياء وفيها قصر كبير مؤلف من ثلاثة طوابق وهذا القصر شبيه بقصر المنية قرب بحيرة طبريا . ولعل اهم قصر اسلامي اقيم في بلاد الشام ، هو قصر المشتى الذي تأكد للباحثين انه يعود لعهد الوليد الثاني (حول عام ٧٢٠ م) وليس للقرن الثالث او الرابع ، وهو في اسواره ودعائمه يشبه قصر عنجر ولكن التماثل يبدو اكثر وضوحا بمقارنته مع قصر خربة المفجر الذي يرجع بناؤه الى عام (٧٤٣م) في عهد يزيد الثالث كما يعتقد هاميلتون. وان كانت زخارفه النافرة من الجص على عكس زخارف المشتى التي نقشت على الحجر ، وهي ما زالت بحالة جيدة محفوظة في متحف برلين الشرقية منذ القرن الماضي .

ويشبه مخطط قصر المشتى مخطط قصر الطوبة الذي يعود الى نفس التاريخ كما يقول كريزويل ولكن بأبعاد صغيرة . وتتوحد صفة هذه القصور في كونها حصينة بأسوارها وابراجها ، ويبدو ذلك واضحا في قصر الحير الغربي (اي قصر هشام) الذي يرجع الى عام (٧٢٨ م) (٣) ولقد انتقلت هذه الصفة الحصنية الى

---

(١) ــ علي محمد مهدي : الاخيضر . بغداد ١٩٦٩ .
(٢) ــ المسعودي : مروج الذهب ج ٢ ص ٣٦٩
(٣) ــ دانيال شلومبرجيه ــ قصر الحير الغربي بيروت ١٩٤٥ ص ٢٩ ــ ٣٨ .

الغرب عن طريق الصليبيين وكانت قد تجلت في بناء الرباطات في الغرب . (شكل ـ ٤٢)

وتعتقد كاترينا اوتو دورن (١) أن ثمة قصرا آخر قد تأكد لديها انه يرجع الى العهد الاموي وانه من منشآت هشام بن عبدالملك بالذات (٧٢٤ ـ ٧٤٣م) قد عثر عليه في الرصافة (سرجيوبوليس) وهي نفسها رصافة هشام التي تحدث عنها المؤرخون دون غيرها . وأن هذه المدينة كانت تضم قصرين ، وأن القصر الاول هو الذي عثرت عليه المؤرخة المذكورة عام ١٩٥٢ وهو في ترتيبه القائم على وجود الباحة ، مشابه لقصور الطوبة والحير الشرقي وخربة المنية التي نرى باحتها محاطة ايضا بصفوف من الغرف الجانبية ، خلافا لما عليه الحال في قصر الحير الغربي وخربة المفجر حيث تحيط الاروقة باحتيهما . وقد تشابه هذا القصر مع غيره من القصور الاموية في كيفية تزيين الجدران ويمتاز قصر الرصافة بأقواسه المسننة البسيطة والمزدوجة والحدوية ، مما يشابه اقواس رباط عمان .

ويعتقد ان القصر الثاني الذي لم ينقب عنه بعد هو اكثر اهمية أيضا من القصر الاول .

ولا بد من القول ان المنشآت الاسلامية تولاها معماريون عرب ومحليون دون شك ، يدل على ذلك اسماؤهم التي كانت تكتب في واجهات الابنية او كانت تتواردها الروايات التاريخية ، ومنها ان حسان بن ماهوية الانطاكي بنى الربض وحصن المثقب (٢) . وان ثابت بن أبي ثابت هو الذي بنى الخان الواقع بالقرب من قصر الحير الغربي كما تدل على ذلك الكتابة الواضحة على عتبة بابه ، أما سليمان بن عبيد من أهل حمص فهو الذي بنى قصر الحير الشرقي بأمر من هشام (٣) .

---

(١) ـ انظر الحوليات الاثرية السورية العدد ٤ ـ ٥ صفحة ٤٦ ـ ١١٧

(٢) ـ البلاذري : فتوح البلدان . ص ١٧٤ طبعة ١٩٠١ .

(٣) ـ عثر على الكتابة ونقلها الى حلب جاك روسو . ولا يعرف ما حل بها .

ان القصور الاموية التي اقيمت في الشام ، كالمشتى والحير وعمره وخربة المفجر وعنجر وأسيس والطوبة والمنية والموقر ، وهي من بدوات العمارة الاسلامية ما زالت تقدم ثبتا لشخصية معمارية أصيلة كانت سائدة منذ القدم ثم انتشرت وترسخت خارج الشام وخاصة باتجاه المغرب الاسلامي . فقد انتقل هذا الطراز في بناء المنشآت السكنية الى الاندلس والمغرب العربي ، وكان واضحا في حصن كاستيلليجو دو مرسي (مرسيه) الذي يرجع تاريخه الى القرن الحادي عشر والثاني عشر ، والمعلومات النادرة عن هـذا البناء تسمح لنا بالتعرف على مخططه المستطيل الشكل والـذي يضم قاعات تحيط بفسحة واسعة كقصور الامويين في بلاد الشام ، وينفتح في صدر القاعات العريضة قبوات تبرز من الخارج . ويصل الى هذا الشكل وبصورة متطورة قليلا قسم من قصر الحمراء كان قد انشاه محمد الخامس (١٣٥٣ ــ ١٣٩١) من ملوك بني نصر (١) .

وكذلك ظهر نظام الفسحة المحاطة بالغرف ، في المساكـن العباسية التي تم اكتشافها في الرقة (٢) وهي على ترتيبها الفريد الخاص ضمن قصر فسيح ، فانها أخذت شكلا هندسيا دقيقا فبدا النظام الحيري في بعضها واضحا مؤلفا من الصدر والكمين .

وكان العباسيون قد أستعانوا بالمعماريين والفنانين السوريين في اقامة منشآتهم وأوابدهم . ويذكر الطبري أنه عند تأسيس مدينة بغداد جمع العباسيون لها العمال من سورية وغيرها . ولكن التأثير الفارسي كان واضحا في القصور ذات القاعات الواسعة وذات القبة المسبوكة بايران .

---

(١) G. Marçais : L'architecture musulmane d'Occident, 1954.
وانظر لنفس المؤلف الترجمة العربية لكتاب الفن الاسلامي ، ص ٢١٨ . وانظر الامير جعفر الحسني : قصور الامويين في الديار الشامية مجلة المجمع ١٠ ايار ١٩٤٢ ص ٢١٤ ــ ٢٣٠ .

(٢) ــ نسيب صليبي : حفريات الرقة ــ الحوليات ، ١٩٥٦ ص ٢٥ وما بعدها .

٨ ـ اقسام البيت :

ان اكثر المساكن الاثرية في بلاد الشام ترجع في الواقع الى العهد العثماني ، ونادرا ما نجد بيتا يرجع الى قبل هذا التاريخ الا اذا استثنينا بعضا منها كالمدرسة الظاهرية التي كانت بيتا لوالد السلطان صلاح الدين الايوبي في دمشق .

ومع ذلك فان نظام عمارة القصور والبيوت السكنية في بلاد الشام استمر مشابها لنظام عمارة القصور منذ العهد الاموي ، ويتوضح ذلك بمقارنة ما كشفت عنه الدراسات والحفريات في قصور الامويين في الشام ، مع ما نراه ماثلا حتى الان في الشام وفي الاندلس من بيوت مأخوذة في طرازها ونظام عمارتها عن تقاليد من عمارة المنازل الشامية الاموية ، مع ما أضيف اليها من زيادات ، أصبحت اساسية في نظام العمارة الشامية .

واصبحت هذه البيوت تتألف من أقسام تقليدية لا بد أن توجد في أكثرها ، وهي الدهليز الطويل والباحة السماوية ، الايوان ، القاعات الشتوية في الجهة الشمالية من الباحة ، وذلك لتكون معرضة لاشعة الشمس ، والقاعات الصيفية ذات الفسقيات المائية وهي تقع في الجهة الجنوبية ذات سقوف عالية لتخفيف الحر وتأمين الجو الرطب . ويقسم البيت الشامي الى ثلاثة اقسام رئيسية :

١ ـ القسم الخارجي ، وفيه مركز الحارس والسائس ويلحق بهذا القسم الاسطبل .

٢ ـ القسم الاوسط وهو القسم الرئيسي في المسكن ويتضمن القاعات الهامة المعدة للاستقبال والجلوس .

٣ ـ القسم الثالث وهو الخاص بالحريم .

ان البيت التقليدي متشابه في شرق البلاد العربية ومغربها ، فهو ذو واجهات صماء خالية من النوافذ ولا يكاد يستبين المرء روعة العمارة والزخرفة الا بعد أن يزور ويدخل الى صحنه ليرى نفسه في

فسحة سماوية واسعة تتوسطها بحرة كبيرة يتدفق الماء اليها من ينابيع برونزية باشكال حيوانية، وتزين هذه الفسحة أشجار الليمون والنارنج ويفوح منها عبير الفل والياسمين . وتحيط هذه الفسحة السماوية غرف عديدة قد يصل عددها الى الثلاثين غرفة ، وترتفع جدران الغرفة الى اكثر من خمسة أمتار يغطيها سقف من الاعمدة الكبيرة التي تحمل الواحا ملونة ، وتكتسي الجدران أحيانا بزخرفات رائعة تندمج فيها ابواب الخزائن التي تحفظ بها اشياء كثيرة من الفرش والمونة والملابس . وتنفتح هذه الغرف العديدة على الصحن لتمتع الناظر بمشهد الصحن من جهة وبدفء الشمس ونورها من جهة أخرى .

وابرز هذه الغرف هو الايوان ، اي الغرفة العالية السقف ، يبلغ ارتفاعه ضعفي ارتفاع سقف الغرفة ، وينفتح هذا الايوان كليا على الصحن يزينه من الاعلى قوس كبير مزخرف بطريقة (الابلق) وهو حشوات من ملاط معين على حجر أو جص محفور .

اما القاعة ، فهي صالة الاستقبال الكبيرة وتمتاز بسقفها العالي وبارضها المختلفة الارتفاع اذ أن مكان الجلوس يرتفع عن مكان الاستقبال بما يزيد عن نصف متر ، وقد تكون القاعة مؤلفة من جناح واحد أو جناحين أو ثلاثة أجنحة ويطلق على الجناح كلمة (طرز) وهي تركية الاصل . (شكل ــ ٤٣)

وتغطي جدران القاعة زخرفات خشبية ملونة ونافرة فيها صور نباتية وزهور وفيها لوحات لمشاهد مدن وبساتين ، ثم يعلوها أفريز محلى بشريط كتابي يتضمن شعرا رقيقا يمجد صاحب البيت ويباركه ويثني على بانيه وصانع الفن فيه .

وفي القسم المنخفض من القاعة بحرة صغيرة يتدفق الماء فيها باستمرار ، يأتيها من عل بعد أن يسقط على سلسبيل يزين أحد الجدران . اما نوافذ القاعة العليا فهي ذات زجاج ملون أو معشق يعكس الوانه الزاهية على جدران القاعة فيزيدها بهاء ورونقا .

ان هذا القسم من المنزل يشكل ما يسمى بالحرملك أو القسم الداخلي، وهناك بيوت كثيرة لها قسم السلاملك أي قسم الاستقبال، تربطه بالقسم الاخر دهاليز ضيقة . وقد يضاف للمسكن أمكنة للخيول أو مكان مخصص كمقبرة لرئيس العائلة .

٩ ـ عمارة الحمامات :

بناء الحمامات الاسلامية ، هو استمرار لتقاليد فن العمارة الرومانية ، ومثلها حمامات انطاكية والحمامات في افاميا وفي تدمر وفي بصرى وشهبا . . وتتألف هذه الحمامات عادة من ثلاثة أقسام ، القسم البارد Frigidarium والقسم المعتدل Tepidarium والقسم الحار Caldrium ويقابل هذا التقسيم في الحمامات الاسلامية البراني ، وهو القسم البارد ، والوسطاني ويقابل القسم المعتدل ، والجواني وهو القسم الحار . أما القميم أي بيت النار فهو نفسه المسمى Hypocauste الذي يسخن مياه الحمام المنتشرة بواسطة انابيب فخارية أو حجرية بين أجزاء الحمام . (شكل ـ ٤٥)

ان أقدم حمام اسلامي أنشيء في بلاد الشام هو حمام قصير عمره الذي ما يزال قائما حتى الان دون بقية القصر قرب البحر الميت وعلى بعد خمسين ميلا من عمان ، وكان موزيل Musil قد اكتشفه عام ١٨٩٨ . وهو مؤلف من قاعة ذات ثلاثة أجنحة تنتهي بقاعة تحاذيها على الجانبين مقصورتان ذات قادمتين واضحتين من الخارج ، وتنفتح القاعة الى اليسار (أي من الشرق) على غرفتين ، أما الجنوبية فهي مغطاة بقبوة مهدية والثانية مغطاة بقبوة متقاطعة .

وتنفتح هذه القاعة من الشرق أيضا على قاعة ثالثة ذات قبة ولها مقصورتان وتتصل هذه القاعة بدهليز الى قاعة كبيرة يبدو انها لم تكن قد اكتملت بعد .

ويشكل هذا الحمام حلقة مستقلة من نشوء الحمامات الشامية، ذلك ان التقسيم الروماني يكاد يكون مطابقا في هذا الحمام ، فهو مؤلف كما رأينا من قاعة واسعة لخلع الملابس وثلاث قاعات للاستحمام ، الباردة والدافئة والحارة وهذه القاعة مجهزة بأنابيب البخار . الا ان ثمة شخصية جديدة محلية لبناء الحمامات تأخذ مكانها بالظهور مستمدة في مظهرها الخارجي من النظام الرافدي الاصيل .

ويشبه حمامات قصير عمره الى حد كبير حمام اخر يسمى حمام الصرح ويقع على بعد (٢٠) كيلو مترا شمالي عمان ، وكان قد كشفه بتلر Butler عام ١٩٠٥ . ومما لا شك فيه ان اكثر القصور الاموية كانت ولا شك تحوى حمامات مماثلة مثل قصر خربة المفجر حيث زينت ارض احدى مقاصيره بأروع الفسيفساء الذي يمثل اسدا ينقض على غزال تحت شجرة تفاح وارفة ينعم تحتها ، في الطرف الثاني ، غزالان آمنان .

وفي قصر الحمراء نموذج لحمام يرجع الى القرن الرابع عشر وهو يتألف من نفس العناصر التي رايناها في حمامات الشام ، اي من القسم البارد والدافىء ثم القسم الحار وهو مؤلف من مقصورات ، وتغطي الحمام قباب يتسرب النور فيها من خلال فتحات صغيرة عبر القبوات اما قاعة الاستراحة فهي المكان المخصص لتزيينات جدارية غنية، شأنها في ذلك شأن حمامات الشام.

ولقد انتشرت الحمامات في بلاد الشام انتشارا واسعا بعد الاسلام ، كما كان الامر قبل الاسلام ايضا ، وما زالت الحمامات الاسلامية قائم اكثرها حتى اليوم وبعضها كان آية في فن العمارة والزخرفة واصول توزيع المياه (١) .

---

(١) ــ للتوسع ، راجع : Sauvaget : Rapport sur les monuments historiques de Damas. Beyrouth 1932.

وانظر الغزى في نهر الذهب ج ٢ ، وانظر ابن شداد في الاعلاق الخطيرة ج ٢ دمشق ١٩٥٦

انظر النعيمي : الدارس في تاريخ المدارس دمشق ١٩٤٨ ــ ١٩٥١ .

اما المستشفيات والمدارس فقد كان الوليد بن عبد الملك اول ملك في العصور الوسطى شيد المدارس والمستشفيات للمصابين بالامراض المزمنة . ولقد كانت مآوى المصابين بالامراض الخبيثة في اوروبا بعد ذلك تقليدا سبقتها اليه البلدان الاسلامية .

١١ ـ المدارس الاولى والخانات

ان المدرسة كمنشاة معمارية لم تنتشر في بلاد الشام الا منذ النصف الثاني للقرن الحادي عشر ، وان ما بقي منها انما يرجع الى عهد السلاجقة انفسهم وخاصة المدرسة النظامية التي انشأها نظام الملك في بغداد ، التي تكاد تكون اشبه بالجامعة وتخضع لنظام معماري مختلف عما ظهر في دمشق .

ان ترتيب المدارس الشامية على اختلاف اشكاله يبقى متقاربا، فهي مؤلفة من قاعات للتدريس وحجرات للاساتذة والطلاب ومن مصلى وميضآت وقد تتضمن مدفنا مقببا لمنشيء المدرسة ، كما تتضمن ايوانا لممارسة التدريس في الهواء الطلق أيام الصيف . والمدرسة الصاحبة التي انشئت في دمشق بين عام ١٢٣٣ وعام ١٢٤٥ تحمل الشكل التقليدي لعمارة المدارس في بلاد الشام ، وهي مؤلفة من دهليز يقع على محور الجبهة ، يؤدي الى الصحن المربع وينفتح من الطرفين ايوانان ، كما يقوم في الصدر ايوان ذو محراب، ويشغل الزاويتين الاماميتين المدفن من جهة ، والميضأة من جهة اخرى . وما زالت آثار المدارس الشامية قائمة في بلاد الشام من مختلف العهود .

واستمرت تقاليد عمارة المدارس في بلاد الشام قائمة في عهد الامويين . ثم في عهد المماليك ونرى في دمشق من عهد نور الدين المدرسة النورية بقبتها المقرنصة ، والمدرسة العادلية الكبرى التي بناها الملك العادل الايوبي ، ومدرسة بني العجمي في حلب التي انشئت عام ٥٩٠ هـ وتسمى اليوم جامع أبي ذر .

ولقد ظهر في بلاد الشام وفي العهد المملوكي ولاول مرة نظام المدارس المصلبة وذلك بانفتاح أربعة أواوين على صحن المدرسة الداخلي لتسهيل تدريس الفقه حسب المذاهب الاربعة .

ولقد انتشر هذا الشكل المصلب فيما بعد في المدارس المصرية التي كانت تستعمل قبلا مساكن خاصة كثيرا ما كانت تحول الى مدارس .

ولعل اقدم خان انشيء في العهد الاسلامي هو الخان الذي بناه هشام بن عبد الملك سنة ٧٢٨ م على مقربة من قصر الحير الغربي ، ولم يبق من هذا الخان الا بوابته الحجرية الضخمة التي اعيد بناؤها في متحف دمشق ، وقد نقش على ساكفها Architrave كتابة بالخط الكوفي تبين اسم المعمار (ثابت بن أبي ثابت) وتاريخ الانشاء رجب سنة تسع ومائة .

وليس بامكاننا تحديد الوصف المعماري لهذا الخان ولكن الخانات الشامية تجد اشكالها المطابقة واضحة في الاندلس ، حيث نراها مجرد فنادق مؤلفة من نزل وسوق وصحن محاط بالاروقة ، وتنفتح تحت الاروقة غرف ، ومدخل الفندق مفتوح في وسط احد الجهات بباب عريض ، وثمة بوابة ذات قوس كبير ودهليز يسبق المدخل . ومن امثلة هذه الفنادق ، فندق التطوانيين في فاس وفندق مخزن الفحم في غرناطة .



الفصل التاسع

العودة إلى الجمالية العربية

١ ـ الاصالة ـ عودة الى الجمالية العربية

ليست الاصالة دعوة طارئة (١) ، بل هي هوية لا بد أن تلازم العمل الفني والادبي المبدع ، فاذا كتب للدول العربية أن تكون خاضعة للنفوذ السياسي الاوروبي ثم النفوذ الثقافي الغربي وان تتبنى منجزات الغرب ، لاقامة نهضة زائفة ، فان عمليات التحرر السياسي قد فتحت الابواب للتحرر الثقافي الذي يبقى عماد البناء الحضاري الثقافي .

وهكذا فان مسألة الاصالة وجدت مكانها الصحيح على الارض العربية ليس فقط بفعل ظروف الوجود السياسي المتحرر ، بل كأساس لتحديد شخصية متفردة للثقافة الجديدة في البلاد العربية

ان حقيقة القومية لا تظهر فقط من خلال التسمية أو وحدة اللغة ، بل انما تظهر من خلال وحدة الشخصية الحضارية . فاذا كانت هذه الوحدة الحضارية قائمة في التاريخ فان تحقق وجودها موحدا في الحاضر ، بعد تلك الاحقاب المظلمة من الانحطاط والسيطرة الاجنبية ، هو المسألة الاساسية التي يجب جعلها هدفا لبرنامج العمل القومي .

وفي مجال الفكر والفن وهما مظهرا الحضارة ، كانت الاصالة هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد .

---

(١) انظر مقالنا ، الاصالة في الفن ، ـ مجلة الثقافة العدد ١٩٠ ـ دمشق ١٩٧٧ وفيه اجزاء من هذا البحث .

عندما نطرح مسالة الاصالة في مجتمعاتنا الثقافية فان الموقف منها تحدده النزعة القومية او النزعة العالمية التي يتبناها فنان ما او اديب ما ، ولكن لا بد من القول ان هذه المسالة تبقى اكثر اهمية في دول العالم الثالث التي تريد ان تستعيد وجودها الحضاري بعد ان استردت حريتها. وهي ضعيفة الظهور في أوروبا التي تمارس اليوم انماطا من الفن والفكر تبتعد اكثر فأكثر عن تقاليدها وتراثها الذي تأكد في عصر النهضة وحاول بعثه نابليون في القرن الماضي ، قرن القوميات .

٢ ـ موقف الماديين والتامليين من الاصالة

بيد أننا اذا وجدنا الان جيلا من المثقفين يؤمن اكثر ابنائه بالاصالة كمنطلق لمشروعية العمل الابداعي ، فان هذا الموقف ما زال يتعرض لمعارضة من اطراف متعددة ، فثمة مناهضة تأتي بفعل زخم التيارات الفنية الفردية في الغرب ، والتي جعلت مقاييس الفن المعاصر تطغى على الاذواق بطغيان السياسة الغربية وثقافتها . وهذا هو مطعن هذا الاتجاه الذي يتوضح بسرعة ، ويؤول الى اضعاف هذه المناهضة .

وثمة مناهضة تأتي عن عقيدة راسخة بعالمية الفن والادب وبضرورة فتح النوافذ أمام جميع مظاهر التراث العالمية لاستخلاص شكل من اشكال الابداع المتعصرن .

ان اصحاب هذا الراي يعتمدون على طبيعة الفن كلغة مقروءة تتجاوز الحدود الاقليمية والقومية . وهو بذلك نشاط مشترك بين الناس جميعا ، هو لغة عالمية وممارسة انسانية لا محل فيها للخصوصية والهوية المحددة ، وهو بذلك تجاوز عن اللغة التي ما زالت اقليمية محددة .

لا شك أن الفن يمتاز بقدرته على اجتياز الحدود ولكنه لا يجد له محلا في تقدير الناس ما لم يعلن عن هويته .

صحيح ان الفن صيغ مقروءة من الناس جميعا على اختلاف لغاتهم وهذه ميزة هامة يتصف بها الفن ويمتاز فيها عن الكتابة واللغة . ولكن هذه الصيغ تبقى ضمن حدودها الشكلية والجمالية ، اذا هي لم تنتسب الى ارومة تاريخية وحضارية تحدد شخصيتها .

ان الفن يختلف عن الصناعة والعلم ، فهي وسائل تقنية تسد حاجات الناس المتزايدة لاستقرار حياتهم ولكن الفن مظهر تتجسد فيه فعالية أمة أو مجموعة بشرية ، هو مظهر لحضارة قومية محددة ، تغني بازدهارها التاريخ والحضارة الانسانية كلها . وعلى هذا فان العلم يتصف بالعالمية بحكم ارتباطه بالعقل الانساني وبحاجات الانسان ، اما الفن فهو قومي لارتباطه بروح الامة وتراثها وتاريخها وظروفها .

ثمة محور يتصل بقطبين متعارضين يجابه مسالة الاصالة ايضا ويرفضها رفضا عقائديا أو فلسفيا ، قطب مادي يقوم على الجدلية المادية التاريخية وقطب روحاني يقوم على التامل الصوفي المستقبلي .

القطب الاول يرفض الاصالة لانها دعوة الى العصبية القومية وهي نزعة برجوازية عند اصحاب هذا الاتجاه ، وهم يحاولون التقليل من اهميتها بربطها بردود الفعل الاستقلالية التي تمت في مراحل النضال ضد الاستعمار والانتداب في البلاد العربية .

ويعتقد اصحاب هذا الاتجاه أن (مشكلة الاصالة ، هي مشكلة زائفة نجمت عن وجود محتل يستغل مركب النقص لدى من يفرض عليهم سيطرته ، فلا تجد الضحية ملاذا من هذا الاذى الا في محاولة ابراز كل ما يميزها عن غيرها اي في الاصالة (١) .

---

١ — انظر — ابراهيم مرجان : الفن في مصر الحديثة في علاقاته الاجتماعية الثقافية ص ١٥ — ١٩٧٤ وانظر ايضا كتاب انور عبد الملك بالفرنسية ، (مستقبل الثقافة في مصر) .

والحق أن الدعوة الى الاصالة ترتبط بحركات الاستقلال السياسي والفكري والثقافي ارتباطا قويا ؛ بل انها الطريق الى تحقيق الوجود المتحرر المستقل ؛ ولكن هدفها الابعد هو بناء الكيان القومي والوجود الحضاري الحديث . ومن هنا كان خوف أصحاب الجدلية المادية الذين يرفضون الكيانات القومية ؛ ومن هنا كانت مقاومتهم لحركات التأصيل . ولكننا لا نعتقد انهم اقل تعصبا من اي الامم الاخرى لقوميتهم ؛واننا لنذكر قول لينين عند الحديث عن اللغة : « لكل شعب لغته التي لها دورها في التمثيل الشعبي ؛ ولكن على الجميع أن يتقن لغة مشتركة هي اللغة الروسية (العظيمة) الا اننا لا نريد ان نقود الناس الى الجنة بالعصا بل علينا ان نحسن توجيههم الى خيرهم .. »

ومع ذلك فانهم يرون (١) بحسب المفهوم المادي للتاريخ ـ ان الاسس المادية (العلاقات) والتراكيب القومية التي تشاد عليها ليست كميات ثابتة مطلقة انها تتغير تبعا لتغير الادوات التي يمارس بها البشر العمل الانتاجي ودرجة وعمق معرفتهم به ، اي تبعا لتطور ما يسمى بقوى الانتاج ، ويتساءل بعد هذا كارل ماركس قائلا : (هل ان النظرة الى الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي كيفت الخيال الاغريقي والفن الاغريقي ممكنة في عصر المكائن الاتوماتيكية والسكك الحديدية والقاطرات والتلغراف الكهربائي ؟) .

وبهذا المعنى يقول برتولد برخت « اننا لا نستطيع العودة الى اشياء في الماضي ، بل يجب أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية . لقد كان للبرابرة فنهم وعلينا أن نخلق فنا اخر » .

ان محمود صبري من هذه الزاوية يرى أن العودة الى التراث أو الى « الكيان الدائم المطلق المتأصل في الفن » يأتي نتيجة أزمة ما تسبب انهيار هذا الكيان الدائم او تؤدي الى فقدان نقائه في

---

(١) ـ انظر محمود صبري : التراث والمعاصرة في الفن . بحث القي في المؤتمر الاول لاتحاد الفنانين بغداد ١٩٧٣ .

حاضر معين . وهو اذ يعترف بحتمية الارتباط بالتراث يرى « ان الحاضر يمكن أن ينتقل الى الماضي فيصبح كالرجل الذي يتصرف بشكل طفولي أي يحول نفسه الى أضحوكة . ان أن ينقل الماضي اليه فيحوله الى اداة تخدم تمجيد الصراعات الجديدة والى (تضخم المهام القائمة في الخيال) وايجاد روح الثورة » (١) .

وعندما يبحث محمود صبري عن العناصر التي يمكن ان نستعيرها من التراث لدعم عملية بناء الاشتراكية وتحرير العالم من الامبريالية ، يكشف عن موقفه المتجاهل لمفهوم الاصالة القومية في الفن ؛ ويفتح الابواب أمام الفنان لممارسة جميع الطرز والاساليب في العالم « لتحقيق تركيب اندماجي لآلاف عديدة من سني التطور البشري » منسجما في ذلك مع آراء فيشر .

ان مشكلة محمود صبري انه لا يفرق بين التراث القومي والتراث العالمي . بل انه يتجاهل تماما الثقافة القومية معتمدا على قولة لينين « لا نستطيع بناء الثقافة البروليتارية الا بمعرفة دقيقة للثقافة التي خلقتها البشرية في كامل تطورها » .

ولهذا فهو يقول « المسألة ليست تقليد اي اسلوب بل صهر اشد العناصر تنوعا في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلا واحدا ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي » « ان التراث حينئذ لن يكون مجرد أجزاء مستقلة متميزة تملك ملامحها الخاصة بها فحسب ؛ بل تكوينا اندماجيا يختلف وعيا عن الاجزاء المكونة له . اننا سنجد انفسنا امام ظاهرة جديدة ، امام تحول نوعي » .

وثمة اتجاه مناهض لفكرة الاصالة يأتي من جهة مختلفة تماما عن الجهة الاولى ، يأتي محفوفا بجميع السمات الروحية والصوفية

---

(١) نفس المرجع

لكي يرفض الخضوع ، « لاخلاق المجتمع التي تجعل الفن سجين التراث وليس وليد الكون اجمع » كما يقـول زعيم هـذا الاتجاه الفنان شاكر حسن آل سعيد (١) :

« لقد اعتدنا أن نكون عبيد نزواتنا الذاتية في حب التملك والسيطرة والمتعة الذاتية وهذا ما يسم الفن مهما كان بميسم الانانية ، فانا احب وضوح الاشياء لئلا اقلل في البحث عن المعاني الداخلية . وانا أود أن اؤكد ذاتي بواسطة رسوم « البورترية » وبيئتي بواسطة المنظر الطبيعي ، وأنا أحب تراثي المحلي لاطمئن على وجودي الحضاري . وهكذا فان مقاييسنا الجمالية والفنية هي وليدة سلسلة من التقاليد الفنية المتراكمة » .

ان الاستاذ شاكر حسن الذي يمثل موقفا ثقافيا في الفن العربي الحديث ، ما زال يغوص في أعماق النظرة التأملية في الفن وعندما ننتقل من كتابه (دراسات تأملية ــ بغداد ١٩٦٩) الى كتابه الحرية في الفن (بغداد ١٩٧٤) ، فاننا نسير في غياهب أفكار صوفية كثيرة الغموض ، ولكنها تقدم لنا مادة فلسفية هامة تساعدنا في تحليل الفن العربي ، وان كان شاكر حسن انما يعرضها وهو يطرح رؤية جديدة وأسلوب جديد في الفن المعاصر ، استطاع من خلال طرحه أن يبرر المفهوم التجريدي في الفن الحديث (٢) .

لقد وصلت به نظرته التأملية الى البحث عن الحقيقة الكونية من خلال الفن متجاوزا بذلك ذاته ووجوده النوعي ، « لكي تصبح الرؤية منبثقة من العالم الخارجي ومتجهة اليه ، عن طريق التأمل الشخصي المتجه دائما نحو الكون وليس نحو الذات » ان الفنان ،

---

(١) شاكر حسن آل سعيد . « الرؤية الفنية التأملية أو مقدمة في معنى الحقيقة الكونية » .
انظر وقائع المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب (ص ١٣٦)
وانظر ايضا لنفس المؤلف كتابه دراسات تأملية ــ بغداد ١٩٦٩ .

(٢) انظر دراستنا : التجربة الكتابية في الفن العربي الحديث الموقف الادبي العدد ٧٦ دمشق ١٩٧٧ .

بحسب شاكر حسن ، يجب أن ينفصل عن جميع قوانين الوجود لكي يتصل بالمطلق أو بالحقيقة (التي هي من الحق = الله) وذلك عن طريق الفناء بهذا المطلق ومشاهدته عن طريق التأمل .

ولسوف تأخذ افكار شاكر حسن تأويلات كثيرة ، ولكن ما يهمنا منها هو مطلبه في التعرية الكاملة ازاء الكون والاندماج الكامل، انها افكار صوفية اشراقية ولا شك ولكنها تضع مسالة الاصالة في غير مكانها الصحيح ، فالتعرية من الذات والطبيعة والتراث ، هي تعليق للوجود الانساني ، مما يجعل الفنان ينطلق من لا شيء ، من الفراغ .

على أن ما يعرضه من آراء انما هو في الحقيقة مقدمة فـي الاصالة يبتدىء من نقطة رفض التقليد وارضاء الاهواء وتطبيق الاساليب ، وهو يقف عندها لكي يدور في دوامة الرفض لا ينجو فيها الا عن طريق التواجد مع المطلق والمجرد متمثلا بالكون الاعظم والحقيقة ـ الحق .

٢ ـ الماضي والتراث :

لقد كان مفهوم الاصالة قائما على العودة الى الماضي كما كان يفعل اصحاب الدعوة الى الكلاسية القديمة في بداية القرن الماضي من امثال دوكانسي ودافيد في العمارة والفن ، ولكن هذه الدعوة فاشلة لان آثار الماضي عظيمة بذاتها وتبعـا لظروفها ، « فلا يمكن لاي هوميروس او سوفوكلس ، أو لاي دانتي أو أريستو او شكسبير أن يظهر ثانية في عصرنا هذا ، فما غنوه بتلك الروعة ، غنوه حتى النهاية ، وما قالوه بتلك الحرية ، قالوه حتى النهاية » . كما يقول هيشل ، فالرجوع الى الماضي تكسة لا يمكن تبريرها ، ذلك لان الحاضر يبقى أفضل من الماضي لانه اضافة الى مكتسبات المـاضي وليس نقصانا ، حتى في حالات التقهقر ، فان ثمة تجارب جديدة يستفيد المرء من معاناتها ، فتكسبه معرفة جديدة لوجه اخر من وجوه الحياة ، ولكن الحاضر أيضا ليس هدفا ولا يمكن أن يكون

هدفنا ، لانه غير موجود اصلا ، فجميع المنجزات التي نحققها اليوم تضاف حالا الى الماضي . ولكن الهدف هو المستقبل . بمعنى أن ما نكتسبه انما هو ذخيرة وعدة للمستقبل ، ان التراث يحمل صفة **الديمومة** اما الماضي فيحمل صفة **الانقضاء والانتهاء والتجاوز** .
التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الانسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل ، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ ، فالتراث العربي لا ينتمي فقط الى العصر الاموي أو العباسي أو الاندلسي أو العصور الاخرى ، وانما ينتمي ايضا الى جميع المراحل السابقة التي كان الانسان العربي يقدم فيها عطاياه ومنجزاته بدءا من فجر وجوده . وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ ، لانه حصيلة التطور الفكري والعقائدي والابداعي ، كما هو حصيلة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

٤ ـ عصرنة الاصالة :

والاصالة ليست دعوة طارئة بل هي شرط اساسي لمشروعية **العمل الفني والادبي** . العمل الفني المرتبط بروح حضارة أمة من الامم هو العمل المشروع ، ولكن عندما ينفصلُ الفنان عن مجتمعه وتراثه الى تقاليد وتراث أمة اخرى ، فان هذا الانفصال الذي يسمى **الهجرة** أو يدعى **الاغتراب** Exotisme انما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به فنان ما ويحدد هويته الجديدة . وقد لا نقف كثيرا عند هذه المحاولات الفردية . اذ ما يهمنا هو توجيه الانتباه الى الهجرة الجماعية أو الانتماء الجماعي لحضارة أخرى او لتراث اخر ، ان هذا لا يمكن أن يأتي طوعا حتى في المجتمعات الموحدة وذات القوميات المتعددة بل هو اذعاني جاء نتيجة ظروف الاكراه والاستلاب الاستعماري .. وهذا هو وصف الواقع الفني في البلاد العربية كلها منذ بداية السيطرة الشعوبية والاستعمارية التي كانت في الواقع سيطرة حضارة على حضارة .

ومع ذلك فاننا نقول أن هذه السيطرة الاذعانية رافقها في العصر الحديث نوع من الرغبة الطواعية بعصرنة الحياة العربية وتطويرها على غرار ما يجرى في الغرب . ولقد ظهر تيار العصرنة هذا مبررا أمام التخلف الشديد الذي آلت اليه البلاد العربية ، بينما كان الغرب يجتاز الطريق في عصر النور حتى الذروة .

ان مسألة **العصرنة** هذه كانت في الواقع ذات حدين ، فهي من جهة طريق الى الاصلاح والنهضة لا بد أن يستمد قوته من تجارب الاخرين الناجحة ، ومن جهة أخرى هي دعوة الى الانفصال المتزايد عن روح الحضارة العربية ، وهذا ما توضح لاصحاب النزعة القومية والمثقفين المناضلين الذين وجدوا أخيرا أن خطر هذه العصرنة قد يطغي على فوائدها . وكان انتقادنا ان المعاصر كانفتاح على تيارات الثقافة في العالم ممكنة في مجال العلم وفي مجال الوسائل والاساليب التي تختصر المسافة الى تحقيق الاهداف الانسانية ، ولكنها تفقد مبررها في مجال التعبير عن الهوية القومية وفي مجال بناء الشخصية العربية الاصيلة (١) .

ونحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الاساليب الغربية ، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية الفنية الاصيلة للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية . أما المعاصرة بمعناها العام أي معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية فهي أمر مقبول ولكن لا بد من ايضاحه .

ليس القصد من الدعوة الى الاصالة والمعاصرة ان نوفق بين اتجاهين ، اتجاه يسعى الى تأكيد الحفاظ على الهوية القومية ، واتجاه يسعى الى تأكيد عالمية الفن . ولكن هذه الدعوة تعني تحقيق أصالة في الفن متجددة ومتطورة ومرتبطة بطموحات الانسان ، فالمعاصرة هنا تعني التقدم تعني التطلع نحو التجديد وتعني الابداع، وقد نقترح عنوانا جديدا لهذه الدعوة فنقول انها **الاصالة والابداع**

---

(١) ـ انظر كتابنا : الفن والثورة ص ١٨٨

لكي نضع هذه الدعوة امام أهدافها الصحيحة وننقدها من محاولة التوفيق التي يسعى اليها كثير من الذين تحدثوا في هذا الموضوع بتردد واضح وبتبني سطحي لهذه الدعوة .

يعرف الاستاذ بدر الدين ابو غازي (١) الاصالة بقوله : « **انها صنو الابتكار والتميز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس العربية بخصائصها وميزاتها** » ويزود الاستاذ أبو غازي تعريفه هذا بايضاحات « ان الاصالة لا تعني تقليد التراث واحتذاء انماطه » وهي « ليست نقيضا للمعاصرة بل على العكس ان الاصالة لا تتأتى الا اذا كنا على وعي بمطالب العصر واضافاته المتصلة في مجال الثقافة » .

« الاصالة تعني التفرد والتميز . وهي من ثم قرين الابتكار »

ان الاستاذ ابو غازي يرى الاصالة مندمجة بالابداع ، وان العمل الفني يفقد أصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء انماطه ، ولكنه مع ذلك يتحدث عن المعاصرة كسبيل مشروع لممارسة الابداع .

أما الدكتور ثروت عكاشة فانه يرى أن الاصالة « **هي الاشكال التي ترد على النموذج الاصلي الكامن في النفس البشرية** (٢) » ويوضح تعريفه الغامض هذا بقوله « الاصالة ليست صورة جامدة أو موحدة الشكل ، ولكنها موحدة في الاحساس الداخلي » « ان الفنان يخضع لاغراءات الوان من الثقافات المشتركة ولكن عليه أن يعود لقوة الاصالة في نفسه الى المواءمة بين ما يقع له أخذا وعطاء » ويقول « انا لنجد لكل فنان سواء أكان أصيلا أم مقلدا نسبة معينة من الاصالة وأخرى من التقليد لا مفر منها تتفاوت قدرا » .

---

(١) ــ بدر الدين ابو غازي : مفهوم الاصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية ، بحث مقدم الى مؤتمر الفنون التشكيلية في الوطن العربي دمشق ١٩٧٥ .

(٢) ــ د . ثروت عكاشة : المشاكل المعاصرة للفنون العربية ــ بحث مقدم الى ملتقى اليونسكو حول الفنون العربية ــ الحمامات تونس ١٩٧٤ .

ان هذا الراي يوضح بجلاء المنزلق الذي يمكن ان نقع فيه فيما اذا نظرنا الى مسالة الاصالة على انها حالة فردية وليست حالة جماعية أو قومية ، وفيما اذا نظرنا الى المعاصرة على انها عملية اخذ وعطاء مع الوان الثقافات المشتركة تقوم (قوة الاصالة) بتحقيق التوازن بين الاخذ والعطاء .

ونعود الى القول ان مسالة الاصالة والابداع هي **قضية جماعية** وليست عرضا فرديا . فعندما نعتقد في فننا الاصالة، فان ذلك يعني اعادة النظر بصورة شاملة بهذا الفن الذي نمارسه والذي يفترض أن نتذوقه. اننا نقول انه اذا كانت ممارسة الفن الهجين، الفن المستورد، قد فرضتها كليات الفنون الاجنبية والمعاهد الفنية العربية التي ما زالت تطبق المناهج الغربية ، فان التذوق الفني ما زال بريئا معافى بدليل انه لم يستجب حتى الان استجابة صادقة وعفوية لهذا النوع من الفن . وهذا امر هام لم نعره بعد اهتماما صحيحا ، بل اننا على العكس ، نتهم الجمهور بالجهل وعدم الثقافة الفنية ، ولكننا ابدا لم نقل ، اننا نقدم لهذا الجمهور الفن الذي لم يعتد عليه ولا يتصل بجذور ثقافته وتراثه .

٥ ـ تعريف الاصالة ومنهاج التاصيل:

ان تعريف الاصالة ما زال غير واضح عند من كتب في هذا الموضوع ، فكان هذا الاصطلاح يعني تفسيره اللفظي المعجمي . ولكنه في الواقع اصبح **دلالة ومبدا** ، انه عنوان لنزعة قومية تسعى الى توضيح الهوية العربية في الفن الحديث ، وعلى هذا الاساس فان الاصالة الفنية كما نراها هي : « **تحقيق عمل فني ينتمي الى شخصية تراثية متميزة باسسها الجمالية** » وهذا التحقيق يمر بثلاثة مراحل: رفض الفن الغريب اولا والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيا ثم مرحلة تمثل هذه الشخصية في الاعمال الفنية .

ولقد سبق ان حددنا الفرق بين الفن العربي والفن الغربي (١) ويبقى ان نحدد الان ، ماذا نقصد بمعالم التراث العربي الاصيل ؟ .

ذكرنا في **هذا البحث** معنى التراث فقلنا انه عطاء حضاري وقومي متزايد وهذا يعني انه لا بد ان نعرف أولا تاريخ تطور هذا العطاء الحضاري الطويل منذ بدايته حتى يومنا هذا ، مرورا بجميع حالات الصعود والهبوط ، الاخذ والعطاء ، السواء والانحراف . ويجب أن نعترف بضعف ثقافتنا الفنية ، فنحن ما زلنا في بداية طريق ترجمة كتب تاريخ الفن العربي والاسلامي ، وما زلنا في بداية تعليم هذا التاريخ في معاهدنا الفنية كمرحلة من مراحل تطور الفن في العالم على الاقل . ان مادة تاريخ الحضارة هي من المواد الثانوية في تعليمنا العام والجامعي ، وان المؤلفات العامة في هذه المادة تكاد تكون معدومة .

ان النقص الاكثر خطورة في ثقافتنا الفنية هو عدم وضوح مفهوم الفن العربي في ذهننا . ويرجع ذلك أيضا الى تخلف المفكرين والكتاب عن التصدي لهذا الموضوع الهام ، على الرغم اننا نستطيع ان نتعرف على الاسس الفلسفية الفنية من خلال ما كتبه الاقدمون من أمثال الجاحظ والتوحيدي والاصفهاني والفارابي . وقد يكفي ان نسوق مثلا في ذلك ما قدمناه من دراسة تحرينا فيها المبادىء الفلسفية الجمالية عند ابي حيان التوحيدي (٢) فتبين لنا ان هذا الكاتب استطاع قبل الف عام ، أن يقدم لنا قبل غيره من فلاسفة وحكماء الغرب ، جميع القضايا الاساسية التي كونت علم الجمال وكان له في ذلك خصوصية المفكر العربي .

ولسنا ندين المفكرين العرب وحدهم ، بل يشترك في هذا التقصير فلاسفة الغرب أيضا ومفكروه الذين تصدوا لفلسفة الفن

---

(١) ـ انظر دراستنا المنشورة في مجلة المعرفة العدد ١٨٤ لعام ١٩٧٧ .

(٢) ـ انظر كتاب علم الجمال العربي عند ابي حيان التوحيدي ـ بغداد ١٩٧٠

العربي ، فلم يروا فيها في البداية ، الا عبقرية في الزخرفة اعترفوا بوحدة شخصيتها وبمنابعها الروحيـة ولكنهم لم يكتشفوا الا متاخرين فلسفتها الجمالية المحضة (١) .

ان البحث عن مفهوم الفن العربي يتطلب منا مثلا ان نعرف لماذا كان مجردا بعيدا عن التشبيه ؟ ولماذا كان محرفا عندما كان مشبها (٢) ؟ لماذا يخالف الفنان العربي قواعد المنظور الغربية التي قامت عليها شخصية الفن في الغرب منذ اليونان والى النهضة وحتى بداية هذا القرن ، وهي قواعد علمية دقيقة توهم بالواقع لاعتمادها على مبادىء اثبتها العلم واكدتها الآلة الفوتوغرافية ، لماذا هـذا الرفض القديم والمستمر لهذا العلم ؟ هل هو بسبب جهل هـذه القواعد ؟ أم هو بسبب الاختلاف الاساسي بين الغرب والشرق ، بين فلسفة مادية تقوم على العقل والقاعدة ، وفلسفة روحية تقوم على الحدس والخيال ؟ أم هو بسبب اختلاف الراي في مسـائل الوجود والحياة والمثل الاعلى ؟.. (٣)

لقد عرفنا في فصول هذا الكتاب هذا الموضوع ، وابنا الفرق بين المنظور الخطي (في الغرب) والمنظور الروحي (فـي الشرق العربي) وتحدثنا عن المنظور الصيني والمنظور الهندي . ان خلاصة هذه المقارنة تبين لنا أن الموقف من الاشياء والطبيعة تحدده في الغرب الآلة وقواعد علم الضوء الثابتة بينما يحدده في الصين الطبيعة التي تجعل الانسان جزءا منها، وهو كذلك في الهند مع بعض المداخلة العلمية التي فرضها تأثير الغرب . أما في الفن العربي الاسلامي فان الموقف من المرئيات يحدده مفهوم الله الذي له ملكوت السموات

---

(١) ــ انظر الكتاب السابق الذكر .
Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman, Mazenod - Paris 1976.
وانظر ايضا كتابه :
L'esthétique de l'art musulman - La peinture, 6 vols Paris 1972.

(٢) انظر كتابنا اثر العرب في الفن الحديث .

(٣) ــ انظر بحثنا في مجلة
Cultures, Vol. V, 1977 - Les caracteres de l'art arabe - La perspective spirituelle
وانظر الفصل الثاني من هذا الكتاب .

والارض ، وهو المنطلق والمثل الاعلى للانسان . فالاشياء موجودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية بل عن العين [illegible] . ان التعمق في هذا التحليل يؤدي بنا الى تفسير سبب اهمال البعد الثالث عند الفنان العربي ، وسبب اظهار الاشياء مرئية من عدد لا يحصى من زوايا النظر ، ثم سبب التسطيح وعدم التحجيم في بناء الاشكال ، وسبب عدم الفراغ في سطح اللوحة وسبب خط الافق اللولبي في توزيع وجوه الهيئات البشرية ..

بعض هذه المسائل كانت موضع اهتمام الباحثين ، ولكنها مع الاسف لم تقم على أسس سليمة في تحليلها وتفسيرها ، بل كان موضوع المنع (منع التشبيه) هو المنطلق الذي قامت على أساسه افكارهم . ولكن الموضوع لم يعد مرتكزا على هذا المنطلق الخاطىء (١) ولهذا فان ثمة اساسا جديدا لا بد ان نعتمد عليه لايضاح فلسفة الفن العربي التي نحن بأشد الحاجة للتعرف عليها لتحقيق الاصالة الفنية .

٦ ـ اتجاهات التاصيل :

الخطوة الاخيرة في منهاج تاصيل الفن بعد رفض الغريب ودعم الثقافة الفنية ودراسة التراث ومفهوم الفن العربي ، هي الممارسة الفنية الواعية لدورها والتي تسعى الى تمثل الهوية العربية في اعمالها .

لا بد من الاعتراف أن منهاج التأصيل الذي نعرضه اليوم ليس جديدا على بعض الفنانين الذين يحاولون بجدية وبكثير من المسؤولية تأصيل فنهم وتعريبه ، ولعلهم قد مارسوه بدقة ، فنحن من خلال اشتراكنا في المؤتمرات واللقاءات العربية واحتكاكنا بالفنانين العرب وبآرائهم التي عرضوها نستطيع أن نقول ، أن اهتمامهم جاد الى حد كبير . ولكن هذا لا يمنعنا من القول أيضا أن نتائج ممارستهم لم تكن على صعيد واحد من الاصالة ومن

---

(١) انظر . O. Grabar : Formation of Islamic Art.

الانتماء العربي ، وذلك لان تجاربهم ومحاولاتهم كانت فردية وغير مدروسة ، ثم ان رؤيتهم هذه صدرت من زوايا مختلفة نستطيع ان نستبين منها الزوايا التالية :

ا ــ التقاليد الشعبية :

لقد كانت مظاهر الحياة الشعبية والفنون والتقاليد المحلية هي من معالم الاصالة في الفن ، ولقد اهتمت أكثر الفنون الشرقية بالمواضيع والاساليب الشعبية كشكل من اشكال التأصيل في الفن . ولقد ازداد اهتمام الفنانين العرب بهذا الاتجاه ، ولكن العيب في ذلك هو أن الفنان اهتم بالموضوعات الشعبية ولم يهتم بالاسلوب والجمالية العربية التي حددت معالم الفن الشعبي والفن التقليدي ، ولذلك فلقد أصبحنا نرى فنانين واقعيين وانطباعيين وتكعيبيين بل وسرياليين يمارسون تصوير التقاليد الشعبية ، وهذا ما يفقد هذه المحاولة طابع الاصالة ويكشف عملية الافتعال فيها .

ب ــ الرقش العربي والكتابة :

أما تمثل الرقش العربي والكتابة فهي محاولة مقبولة اذا كانت تقوم على الابتكار والتجديد . ولكنها محاولة خاطئة اذا كانت لتبرير نزعة غربية كالتجريدية (١) او كانت لتكرار الماضي ولو مع بعض التحوير والتمويه .

جـ ــ المبادهة والعفوية :

ويجب أن نقف قليلا عند محاولات المبادهة والعفوية فلقد أسيء فهمها ونظر اليها بكثير من الارتياب أحيانا .

---

(١) ــ انظر بحثنا من التجربة الكتابية في الفن ــ السابق الذكر

ففي المغرب العربي يعتبر هذا الفن الذي أطلق عليه لفة الساذج (١) أنه صنيعة المستعمر ، ويرى الفنان المغربي محمد شبعة أن ظاهرة الفن الساذج « تطابق تخطيطا ثقافيا استعماريا متعمدا يرمي الى التأكيد بأنه ليس بامكان بلد متخلف أن ينتج الا فنا متخلفا ، وانه لن يتأتى للفنان في هذا البلد أن يشارك أو يسهم في الحركات التشكيلية العالمية ، أو أن يتوفر على زاد ثقافي ، أو تكون له انهماكات استتيكية معاصرة » .

والواقع ان هذا الرأي اضافة الى الآراء الاخرى المناهضة في المغرب لمدرسة الفن الساذج ، انما يقوم على رد الفعل الذي يتأتى عن التشجيع المفرط الذي يبديه الاجانب والسياح لهذا النوع من الفن . ولقد اعتبر هذا الموقف محاولة لتكريس التخلف والبدائية ولربط الفن بالفولكلور. « وهي محاولة ابتدأها الاجانب المستعمرون وتابعها الاجانب الزائرون . الذين احتضنوا معارض الساذجين واقتنوا اعمالهم كما فعل اندريه مالرو الذي اشترى لوحات الورديغي ليعرضها في متاحف باريس ، وكما فعل بول باولز الذي ساعد احمد الادريسي اليعقوبي على تنظيم معرض له في نيويورك » .

ونحن نرى أن تقدير الفن الساذج من قبل المتذوقين الاجانب لا يفسر بالضرورة نية سيئة لتكريس التخلف ، بقدر ما يعني محاولة البحث عن فن أكثر أصالة وابعد عن تقليد الاتجاهات الغربية ، وهو الطابع المميز للفن التشكيلي في المغرب مع الاسف .

ان البحث عن فن أكثر أصالة في البلاد العربية يحمل وجها منزها ، يبدو من خلال ما استوحاه بول كلي خلال زيارته لتونس ومصر ، واكتسابه الواسع من الفنون العفوية والبدائية ، واظهار ذلك في فن ساذج ولكنه يحمل سمة أصيلة لم يستطع الفنانون العرب حتى بعد بول كلي اكتشافها وتمثلها .

(١) — انظر د . حسن المنيعي — حول الفن الساذج في المغرب في مجلة التشكيلي العربي العدد ٢ ص ٥٢ . وانظر نفس المقال منشورا في مجلة الفنون (المغربية) العدد ١ — ٢ ص ٢٥٩ .

ولكن لا بد من التمييز بين الفن الساذج وبين السذاجة في الفن ، فالفن الساذج هو فن تلقائي لا يقوم على ثقافة نظرية فنية غريبة ، ولكنه يقوم على حس نظيف يربطه بالعالم الخارجي المألوف ارتباطا طفوليا . ولكن عيب هذا الفن انه ايضا لا يقوم على ثقافة فنية محلية ولم يستطع أن يتعرف على الجمالية العربية المتميزة . ولذلك بات فنا جنينيا يعيش في رحم التّراث ، ولم يتنسم بعد هواء العصر ، ولم ينم لكي يجابه تيارات الفن المتطورة في العالم ، ومع ذلك أراده نقاد العالم وفنانوه مثالا لكي يجابه ذلك السقوط المريع ؛ وذلك الانحطاط المتسارع نحو العدمية في الفن الغربي . لقد ذهبت اعمال أبو صبحي التيناوي (١) (هذا الانسان العادي الذي يمارس الرسم على الزجاج مكررا مواضيع عنتر وعبلة والزير سالم) الى باريس وفرانكفورت ونيويورك كشاهد على فن محلي سوري . وذهبت كذلك أعمال بايه وحسن بن عبورة من الجزائر الى العاصمة الفرنسية لتعرض في أحسن صالاتها (٢) ، وأمثلة اخرى كثيرة اعجبت المتذوقين والمشاهدين وكتب عنها مع الاشادة بطرافتها وبساطتها وغرابتها عن المألوف والمتبع في الفن .

وقد يكون هذا الشعور بالغرابة والطرافة أول الاعتراف بأصالة هذه الفنون ، ولكننا لن نذهب بعيدا في ذلك لاننا ما زلنا نفتقد في بعض هذه الاعمال الجمالية العربية .

أما السذاجة في الفن ، فهي محاولات عابثة يقوم بها من تساوره نفسه باللعب بالالوان والخطوط أو تحمله نفسه على تقليد المحاولات الساذجة أو الفنون البدائية وافتعالها ، أو تدفعه الى ممارسة اعمال مجانية مكونة من خلائط أو لصائق أو بقع عفوية ، ويسمى ذلك شيئا فنيا .

---

(١) ـ انظر دراستنا عن تطور الفن السوري خلال مئة عام ـ الحوليات الاثرية العربية السورية العدد ٢٣ دمشق ١٩٧٣ .

(٢) ـ انظر كتاب متاحف الجزائر والفن الجزائري الشعبي والمعاصر ـ الجزائر ١٩٦٣ ص ٨٤ .

ان التميز بين الفن الساذج والسذاجة في الفن ، هو التمييز بين المشروع وغير المشروع ، الجمالي وغير الجمالي ، الفني وغير الفني ، وهو أمر لا يصعب على العين الناقدة تمييزه . وعلى هذا الاساس نرفض أن ندافع عن السذاجة في الفن أو عن فن « يقوم به اطفال بالتبني داخل عائلات فرنسية واسبانيـة ... ثم يرغب الاستعمار الجديد في تشجيع ذلك الفن الساذج بواسطة المصالحة الثقافية ليجعل منه تعبيرا شعبيا في مواجهة النزعةالثقافية النخبوية الجافة الناقدة لكل رونق اصيل » انه هو العبث القابل للاستغلال والمتعارض مع جدية التاصيل ، والذي نحاربه ونؤيد كشفه وقمعه .

لقد كان رأينا (١) أن البديهة هي الموقف الاول المباشر المنزه عن التأثيرات الخارجية ، وقلنا أن التخلص من التأثيرات الدخيلة والصدق في التعبير هما الركنان الاساسيان لمفهوم الاصالة ، وهما السبيل لاستيعاب التراث ولاستمرار التقاليد الحضارية ، والتزام قضايا الانسان العربي المعاصر .

وما زلنا نعتقد أن نقطة البداية في عملية التأصيل هي التخلي عن الجماليات الغريبة والكف عن التقليد ، وتقييم تجارب الاخرين من خلال مفاهيمنا وتقاليدنا وظروفنا وطموحاتنا .

د ـ الالتزام :

ان المسألة التي تبدو اكثر اهمية هي مسألة الالتزام ، ومع تأكيدنا لرأينا في الالتزام وتميزه عن الالزام ، ومع ايماننا بالحرية الابداعية المسؤولة فاننا نرفض القول أن الالتزام مسألة منفصلة عن مفهوم الاصالة ، وأن الفنان الملتزم يمكن أن يكون أصيلا او هجينا فيأسلوبه . وان الالتزاممسألة مضمون وموضوع وانالاصالة هي مسألة أسلوب . بل اننا نرى التحاما صحيحا بين الاصالة والالتزام ، فاذا كانت الاصالة هي تمثل التراث من أجل بناء

---

١ ــ انظر مقالنا الاصالة والبديهة ــ الموقف الادبي العدد ٦ ــ ١٩٧٤ .

المستقبل ، فان التزام القضايا العامة هو النسغ الذي يغذي الممارسة الفنية ، من عملية التمثل حتى تحقيق الهدف .

ولقد بدأ الالتزام في محاولات التأصيل عند بعض الفنانين على شكلين ، الشكل الاول عقائدي والشكل الثاني موقفي .

أما الشكل العقائدي فانه مستمد من مبادىء الجدلية التاريخية التي عرضناها ومن مفهوم الواقعية الاشتراكية في الفن ، ولا بد من القول أن أصحاب هذه النزعة من الفنانين العرب ، اصبحوا ينظرون الى مفهوم الالتزام نظرة جديدة .

لقد اعترف شوكت الربيعي قائلا « ان البحث عن الاصالة مسؤولية ثقيلة لا يطيق تحملها » وهو في صدد حديثة عن جواد سليم يقول « استطاع أن يتفهم موقفه من التاريخ الضخم في العراق .. وأراد ان يربط بين التراث والمعاصرة ... » (١)

من هذا المنطلق بدأ جواد سليم وعيه الحقيقي بوجوده كانسان عربي يعيش في وطن يمتد بعيدا في أعماق ما قبل التاريخ » .

« لم افعل كما كان جواد يحاول ، وما زال غيره أمثال جميل حمودي ومديحة عمر وشاكر حسن آل سعيد وضياء عزاوي . بل لا اطيق هذا العبء الثقيل من المسؤولية (٢) » .

هذا التصريح الصادق الذي ينطق به فنان يعاني أزمة التعبير بعد أن عانى أزمة الشكل ، لا يقف من الاصالة موقف النظري المتعصب بل يقف منها موقف الفنان ، الذي يجذبه الواقع المعاش فيكون قضيته الاولى التي يرى من خلالها تاريخ الانسان قبل أن يرى تاريخ فن هذا الانسان ، ومع ذلك فانه أمام حياة الفلاحين في الاهوار أصبح يرى بوضوح ماذا يعني ذلك في العالم البلاستيكي « لقد شهدت فلاحينا السومريين حاضرين في أبطال الهور هؤلاء » .

---

(١) — شوكت الربيعي : تجربتي تقودني الى الم الفلاحين — وقائع المؤتمر الاول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب ص ١٥٩ .

(٢) — المرجع السابق .

أما الفئة الثانية فان التزامها كان مقترنا بالدعوة الى الاصالة بل انهم يعتقدون أنهم يمارسون الاصالة الفنية في كل مرة يعبرون فيها عن موقف قومي وعن قضية شعبية عامة . ولقد ظهر هذا التيار العفوي كرد فعل ، ازاء الاعتداءات الامبريالية والصهيونية ـ العدوان الثلاثي على بور سعيد ١٩٥٦ . وحرب ١٩٦٧ ؛ وكموقف قومي لدعم التحرر والصمود كحرب التحرير الجزائرية ١٩٥٤ وحرب تشرين ١٩٧٣ .

٧ ـ المؤتمرات العربية وتخطيط تاصيل الفن الحديث :

لقد انتقل الحديث عن الاصالة بعد نكسة ١٩٦٧ من موقعه الهادىء المنفعل الذي يسعى الى تنظير مفهوم الاصالة وجعلها سمه الحركة الفنية العربية الحديثة ، الى موقع الحماسة التي تكونت نتيجة النكسة ، كرد فعل لبناء فن أكثر التزاما وتحررا ، بل الى تحقيق سيادة قومية لا تتحكم فيها الثقافات والفنون المستوردة من بلاد تسهم في القضاء على الوجود العربي ، بعد أن اتخمت باستلاب موارده وحقوقه .

ولهذا فاننا نرى هذه الفئة وقد اتسمت في موقفها المتحمس بالسمات التالية : ان موقفها ذرائعي وليس هو عقائدي ، فهي لا تنظر الى الاصالة على انها منطلق أساسي لبناء فن قومي ؛ بل هي تنظر اليها على انها موقف مجابه ، ورد فعل رافض ، وهي وسيلة انقاذ فعالة ولم تعمد هذه الفئة الى ممارسة فن قومي بل الى ممارسة موضوعات قومية ، أو استعارات وتقليدات تراثية .

ولذلك فان هذه الفئة لم تقدم أمثلة كاملة على الاصالة في الفن العربي ولا بد من القول أن الممارسات الفنية السطحية وفقدان المثال والنظرية أديا الى تميع مفهوم الاصالة . ومع ذلك فلقد رافق هذه المحاولات الفردية والتلقائية لقاءات عربية متعددة رعتها هيئات دولية وعربية . ولقد بلورت هذه اللقاءات المفاهيم الاولى للاصالة .

ففي عام ١٩٧١ عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (اليكسو) مؤتمرا تحت عنوان « الاصالة والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة » القاهرة ٤-١١/١٠/١٩٧١ .

ثم كان « مهرجان الواسطي » بغداد ٦/١٠/١٩٧٢ مناسبة لوضع مسألة التراث والاصالة في مكانها الصحيح من اهتمام المفكرين والفنانين .

واعقب هذا المهرجان مباشرة « المهرجان العربي الاول » ـ دمشق ٢٣-٢٨/١١/١٩٧٢ الذي جعل محوره الحديث عن الفن القومي ، وعن الالتزام .

وفي دمشق دعت المنظمة العربية « اليكسو » الى عقد « المؤتمر العربي الاول للفنون الجميلة » دمشق ٦/١٢/١٩٧٢ ، وقد اهتم المتحدثون في ابراز قضية الاصالة والتراث .

وخلال المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ـ بغداد ٢٠/١٠/١٩٧٣ كان الموضوع الاساسي الذي شغل المؤتمرين هو الاصالة والتجديد .

وفي تونس دعت منظمة اليونسكو الى ملتقى حول الفنون العربية ـ الحمامات تونس ٢٢-٢٧/٤/١٩٧٤ ، بحث فيه موقف الفنان العربي من التراث ومن ضياع الشخصية .

وقد رافق هذه اللقاءات الفكرية ، احتكاك فني عن طريق المعارض العربية ، كان أولها المعرض الذي اقيم خلال مهرجان الواسطي في بغداد ، ثم المعرض الذي اقيم في دمشق خلال المهرجان العربي الاول ، ثم المعرض الذي رافق المؤتمر الاول للاتحاد في بغداد . وخلال هذا المؤتمر الذي تم فيه التصديق على النظام الاساسي للاتحاد ، تقرر اصدار نظام معرض السنتين العربي ولقد اقيم المعرض الاول في بغداد من ١٥/٣-١٥/٤/١٩٧٤ واقيم المعرض الثاني في الرباط من ٢٧/١٢/١٩٧٦-٢٧/١/١٩٧٧ .

ولقد صدرت مجلات فنية لعبت دورا هاما في نشر الأفكار الفنية وتبادلها مثل مجلة (التشكيلي العربي) التي صدر منها عددان وهي مجلة الاتحاد . ومجلة (فنون) التي ظهرت في الرباط منذ عام ١٩٧٦ عن وزارة الشؤون الثقافية . عـدا عن مجلتـي (Integral) التي يصدرها بالفرنسية محمد مليحـي من الـدار البيضاء ، ومجلة (ابتكار) التي تصدرها جمعية التشكيليين المغاربة في الرباط منذ عام ١٩٧٦ . وتضمنت هذه المجلات أبحاثا وحوارات تتعلق بشخصية الفن العربي وسبل تأصيله . ولا بد من ذكـر المحاولات المبرمجة التي قامت بها هيئات رسمية على طريق تحقيق الاصالة الفنية .

فثمة تجربة هامة قامت بها مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء (المغرب) على يد الفنانين محمد المليحي فريد بلكاهبة وعطا الله ، وكانت المحاولة تهدف الى اعادة النظر في طريق التعليم الاكاديمي التي كانت تنهجها المدرسة على يد أساتذة أجانب ، والبحث في التراث القومي ، البسط (الزرابي) ، النقش على الخشب ، الخط العربي ، الحلي ، الخ .. كنماذج يمكن أن يعمق الفنان دراستها من جديد أنطلاقا من مفاهيم جديدة تساعده على تطوير تجربته التشكيلية ، وربطها بجذوره التاريخية والانسانية والنفسية (١) .

وفي مصر فلقد قام الفنان حامد سعيد بتكليف مـن وزارة التربية والتعليم ومنذ عام ١٩٤٦ « بتجربة رائدة جمع لها نخبة من خريجي المعاهد الفنية لاعادة تثقيفهم عن طريق الوصل بينهم وبين تراثهم وبين الثقافة والمعاصرة من جهة اخرى ، ومن ثم تجسيد هذا كله في انتـاج فني (٢) » .

---

(١) — دليل مدرسة الفنون الجميلة — الدار البيضاء عام ١٩٦٩ .

(٢) — د . ثروت عكاشة : المشاكل المعاصرة للفنون العربية ، نفس المرجـع المشار اليه .

ثم اخذت هذه التجربة شكلا اخر على يد حامد سعيد نفسه ولكن باشراف وزارة الثقافة التي اسست مركزا للبحوث الفنية ، الهدف منه أن يتاح للفنان ان يبحث عن قيمه الموروثة وتجديد اهتمامه بها والعمل على تأصيل الفن الحديث من خلال الثقافة الفنية القومية والتجارب الموجهة .

وتطورت هذه التجربة الى انشاء مركز الفن والحياة الذي يهدف بدوره أيضا الى ربط الفن المتواصل بتيار الحياة ، ولهذا أمكن افساح المجال أمام الفنان لتحقيق عطاء فني جيد ، ولقد علق هربرت ريد على منجزات هذا المركز بقوله « لا أجد تشبيها مثاليا متطابقا مع فلسفة هذه المدرسة في الفن سوى أن أردد عبارة وليم بليك الرائعة: اننا لنرى الكون في حبة الرمل والسماء في زهرة برية (١)

واذ أضيف الى هذه التجارب تجربة « مرسم الاقصر » . وهي التجربة التي تتيح للمتفوقين من المتخرجين من كليات الفنون الجميلة في مصر التفرغ للفن مدة سنتين في محيط شعبي ومصري أصيل ، لمعايشة الحياة والتقاليد ومظاهر الفن الشعبي . فاننا نكون قد قدمنا أمثلة عملية ناجحة لمحاولة تأصيل الفن عن طريق الممارسة العملية الموجهة .

ويجب أن نذكر ان منظمة اليونسكو قامت بمجهود مبارك في مجال البحث عن الاصالة في الفنون العربية . ففي ملتقى الفنون التشكيلية في الحمامات (تونس) في ١٩٧٤/٤/٢٢ قام عدد من المختصين بتقديم دراسات عن واقع الفن العربي في بعض الاقطار العربية ــ مصر ــ سورية ــ لبنان ــ الجزائر ــ المغرب ، وكنا قد قدمنا عن سورية بحثا في الفن التشكيلي في سورية وعلاقته بالظروف الاجتماعية والسياسية . وكان اقتراح الدكتور ثروت عكاشة انشاء مركز لتأصيل التراث في البلاد العربية من الناحية الخلاقة لا الناحية التسجيلية ، واقترح أن يكون دوره :

---

(١) ــ د. ثروت عكاشة : نفس المرجع السابق .

- تكوين الرواد لحمل اعباء النهضة الفنية في البلاد العربية مرة اخرى ، مبراة من التبعيـــة .
- اختيار الرواد المرتبطين بالتراث من ذوى البصيرة النافذة والوعي المتاح ، ومنحهم كل امكانات العمل ، عاهدين اليهم بمجموعة من الدارسين يرعونهم .
- الربط الواعي بين المنجزات الفنية وبين كل الناس ، بالصناعة وشتى وسائل النشر .. الخ ..

في السنة التالية وخلال مؤتمر الفـن التشكيلي في الوطـن العربي بدمشق ١٧-١٩٧٥/٥/٢٦ تبنت المنظمة العربية للتربيـة والثقافة والعلوم هذه الفكرة وقرر المؤتمر انشاء المركز في الرياض وتطوعت المملكة العربية السعودية للاسهام في الانفاق عليه . ولكنه لم ير النور بعد .

ولا بد أن نذكر التجربة الرائدة التي قمنا بها في سورية لافساح المجال أمام الفنان لممارسة عمليات تأصيل الفن وتوجيه الناشئين نحو التراث للتعرف عليه والاستفادة من خصائصه . وذلك بانشاء مراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية التابعة لوزارة الثقافة والارشاد القومي والتي ظهرت في أكثر محافظات القطر .

ومن المؤسف ان هذه المراكز لم تستطع ان تستقطب الفنانين الذين اكتفوا بتقديم خبراتهم الفنية وتوجيهاتهم الى الناشئة من خلال الدروس والمحاضرات التي كلفوا بتقديمها .

وما زالت هذه المراكز مؤهلة للقيام بهذا الدور الهام الذي انشئت من أجـله .

يتبين لنا بعد هذا العرض أن مسالة الاصالة تزداد وضوحا يوما بعد يوم ، نتيجة الممارسات الفكرية والتطبيقية على الرغم مما يشوبها من غموض في آراء ومواقف المؤمنين بهـا .

بيد أن تحقيق الاصالة لا يتم الا بوضع المنهاج الذي أوضحت نقاطه في برامج الثقافة والتعليم الفني ، وهذا ما دعونا اليه في مؤتمرات عديدة .

الفصل العاشر

الفنون التطبيقية

١ ـ الخزف والزجاج :

لقد اكتشفت قطع الخزف الاسلامي القديم في الفسطاط وسامراء والرقة والمدائن ، وتبين أن هذه الاواني انما صنعت للزينة او لرجال الحكم ، ولقد اشتهرت ايران بهذا الفن ولكنه انتشر في البلاد العربية في عهد العباسيين .

والخزف طين مشوي بأشكال مصبوبة أو مكونة مغطاة بدهان براق ازرق واخضر ، او بدهان ذي بريق معدني باضافة املاح الحديد والانتيموان اليه .

وغالبا ما يكون الخزف مرسوما فوق الطلاء او تحت الطلاء ، أو مرسوما بالبريق المعدني ، ويصنع عادة من طفل أصفر مغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها الزخارف بالاكاسيد بعد حرقها .

ولقد اخرجت لنا حفريات زاره Sare وهرتزفيلد Hersfeld في سامراء ، أروع الامثلة من الاواني ذات البريق المعدني .

وفي جامع القيروان ، مائة وتسعة وثلاثون بلاطة تشكل اطار محراب الجامع الكبير لعلها صنعت في سامراء أو في بغداد .

ولقد وجد هذا النوع من الخزف في مصر ايضا . اما الخزف غير المدهون فلقد صنع بطريقة القرطاس Eorbotine التي تنتج من دفع عجينة لينة من ثقب قمع او قرطاس فتشكل رسوما نافرة .

ومن الخزف ما ينسب الى الرقة (سورية) وهي ترجع الى القرن الثاني عشر والثالث عشر اي الى العهد السلجوقي والاتابكي . ولقد عثر على انواع كثيرة من خزف الرقة ذى البريق المعدني وذى الزخارف المرسومة . ومن الانواع الاخرى من خزف الرقة نوع رسمت زخارفه باللون الاسود تحت طلاء ازرق فيروزي .

وقريبا من الرقة تقع الرصافة ، ولقد عثر فيها على خزف شديد الشبه بخزف الرقة ، وهو ذو بريق معدني ، أو ذو زخارف مرسومة .

وفي المتحف الوطني بدمشق نماذج من خزف الرقة والرصافة بجميع انواعه . ولقد استمرت صناعة الخزف في مصر وسورية في العهد الفاطمي وفي عصر الايوبيين والمماليك . وفي باريس زهرية من صناعة سورية كتب عليها « صنعها الاسد الاسكندري ، يوسف من دمشق » وتتكون زخارفها من كتابات كوفية بحروف كبيرة على أرضية جميلة من التفريعات النباتية . ومعظم الاواني الخزفية مرسومة تحت طلاء شفاف .

ويصعب التفريق بين الخزف المصري والسوري الا اذا وجد اسم الصانع ، مثل « ابن الغيبي التوريزي » ، وهو ابن (غيبي) الخزاف المصري المشهور .

وبين القرنين السادس عشر والثامن عشر ازدهر الخزف السوري وهو كثير الرشاقة والتانق . وخزف دمشق معروف وعريق ويعود الى عهد الرومان ، وفي متحف اللوفر بلاطة تمثل طاووسا ، وأخريات في متحف المتروبوليتان ، عدا بلاطات ما زالت موجودة في مكانها في التكية وفي جامع السنانية وجامع الدرويشية بدمشق .

وفي الاندلس ذاعت شهرة الخزف المالقي (من مالقة) ، كما ظهر الزليج « زليخو » وهو طلاء خزفي .

واشتهرت سورية بصناعة الزجاج وزخرفته منذ عهد الرومان ايضا . وكانت الزخرفة تتم بنقش الزجاج وحفره ، باليد أو بواسطة

الدوار . ولقد عثر بسامراء على قطع من الزجاج النقي محفورة حفرا غائرا .

ولكن صناعة الزجاج في العهد الفاطمي بلغت شأوا عاليا في مصر وسورية . واهم ما فيها هي زخرفة الزجاج برسم البريق المعدني والوان الميناء ، واستخدم الزجاجون اطيافا من الالوان المائلة للخضرة او الحمرة . وفي المتاحف العالمية نماذج من الزجاج الفاطمي المحلى برسوم نافرة ملونة بحيوانات أو بزخارف نباتية .

وثمة زجاج مذهب ومطلي بالميناء . وكانت دمشق وحلب من اهم مراكز هذا الزجاج ، ويذكر القزويني ١٢٠٣ ـ ١٢٨٣ تقدم صناعة هذا الزجاج ، ويصف ما في أسواقها من اكواب واوان بديعة.

ولقد انتقلت مصنوعات دمشق الزجاجية الى اسواق القاهرة ومنها الى العالم ، وهكذا حملت صناعة الزجاج اسم دمشق غالبا .

وطريقة التذهيب والطلاء بالميناء تتم على الشكل التالي :

يصنع الصانع الزخارف على الآنية بريشة يرسم بها الخطوط السوداء أولا ، ثم يفرشها بالالوان المذهبة بفرشاة وبعد حرق الآنية بالنار يضع اللون الاحمر ثم يطليها بالميناء المختلفة الالوان ، وطلاء الميناء مؤلف من ذائب الرصاص وملون بالاكاسيد المعدنية ـ الاخضر من اكسيد النحاس والاحمر من اكسيد الحديد والاصفر من حامض الانتيموان والابيض من اكسيد القصدير والازرق من مسحوق اللازورد .

ومن ابهى المصنوعات الزجاجية (المشكاة) التي تحمل دائما اسم دمشق مع أن بعضها كان يصنع في القاهرة في عهد الملك الظاهر بيبرس والناصر قلاوون .

ومما لا شك فيه أن فن التطعيم والتجميع كان شائعا في شرقي البلاد العربية وغربيها ، ولكنه بلغ درجة متفوقة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر في سورية ومصر ايام حكم المماليك ،

كما كان منتشرا في الاندلس والمغرب . ولقد بدت هذه الفنون في صناعة الصناديق والاثاث والابواب ، ومثالها الرائع كرسي يرجع الى عام ١٣٦٩ م محفوظ في المتحف الاسلامي ـ القاهرة .

وما زالت هذه الصناعة شهيرة في دمشق والقاهرة وتونس ، بل وفي اسبانيا أيضا .

٢ ـ السجاد :

أ ـ السجاد العربي:

ان السجاد المشهور عالميا هو السجاد الفارسي والتركي الذي بلغ في العهود الاسلامية المتاخرة ذروة روعته الفنية . وما زالت ايران تحافظ حتى اليوم على شهرة صناعة السجاد في بلادها متمسكة بتقاليده الثابتة .

ولكن الذي يهمنا في هذه الدراسة هو ان نعرف ما اذا كان هناك سجاد عربي ، وهل كانت له شخصية مميزة بين السجاد الشرقي الاسلامي ؟ . .

من خلال ما نراه في الصور الجدارية المصرية ، نستطيع القول ان المصريين القدماء كانوا قد عرفوا صناعة السجاد . وليس من وثائق حتى الان تثبت أن الرافديين كانوا قد مارسوا هذه الصناعة، ولكن انتشارها فيما بعد يؤكد ان للسجاد تقاليد قديمة في منطقة ما بين النهرين وسورية ، ودليل اخر على ذلك أن جلود الخراف كانت الرداء الاساسي لسكان بلاد الرافدين وخاصة الاكاديين ، وهو الرداء المسمى « كوناكس » والذي يرى اليفا في التماثيل والرسوم التي عثر عليها في لاغاش وسوزا في العراق ، وفي ماري في سورية . وهذا يعني أن صناعة ما مقلده لشكل جلود الخراف ، كانت قد ظهرت سواء كلباس او كبساط ، هي صناعة النسيج المعقود ذى الشعر الطويل وهو أساس صناعة السجاد . على أن الثابت أن صناعة السجاد كانت موجودة في سورية منذ القرن الاول الميلادي في دورا أوروبوس وفي تدمر . وتدل الدراسة التي قدمها بفيستر

على ذلك . كما أن الحفريات التي تمت عام ١٨٩٩ في دير الديك وفي داميت في مصر قد ادت الى العثور على بعض القطع وجدت في مدفن اخميم تدل على وجود صناعة البسط منذ العهد القبطي ، وهذا لا يمنع من تصور وجودها منذ ما قبل العهد المسيحي ايضا . كما يقول غايـة .

ومن امثلة هذه البسط قطعة صنعت في جنوبي مصر وترجع الى القرن الرابع الميلادي كان قد عثر عليها في قبر ملكي اثر تنقيب اثري . ولقد عثر على عدد من البسط في مقابر الامراء ، اذ جرت العادة أن يدفن الميت محفوفا ببساط . وطريقة حياكة هذا البساط هي أن تنتقل الطعنة من اليسار الى اليمين أو بالعكس عبر سداة من الصوف . وكثيرا ما يحفل هذا النوع من البسط باطار مزين بحروف واشارات تحيط شريطا طويلا فيه صور لكائنات حية .

وتقوم صناعة السجاد على عقد الخيوط الملونة على أحد خيوط السدي وتقوم طريقة العقد هذه بأساليب مختلفة يمكن شرحها عن طريق الرسم ، وهذه الاساليب في الواقع تتبع أنواع السجـاد بحسب منشئه .

وتقوم البنات الصبيات أو الصغيرات بعقد الخيوط وقصها بسرعة مذهلة ، وذلك بتوجيه من المعلم رئيس الورشة الذي يحدد الالوان بصورة ملحنة وكأنها اغنية يملكها مباشرة من خيـاله ، وعلى البنات اتباعه بسرعة وترديد أغنيته التي تساعدهن على متابعة العمل برتابة ودون توقف وبقليل من الخطأ . كان ذلك قبل استعمال المخططات الكرتونية المربعة التي أصبحت منتشرة اليوم ، ويقوم المعلم بحياكة القسم الذي يتضمن ما يسمى « الوسم » أي علامة المنتج ولقد انتقلت هذه الكلمة العربية الى الفارسية وأصبح اسمها تمغة عند الاتراك .

ان فن السجاد يقوم على عاملين ، لون السجاد وما يرمز اليه من معان كانت مألوفة وما زالت في تحديد مفهوم الالـوان ودلالتها عند العرب ، والعامل الثاني هو العناصر الزخرفية .

ولقد عرفت عند العرب والمسلمين معان خاصة للالوان نأتي هنا على ذكر اهمها : فاللون الابيض دليل النقاوة والنور والسلام ، وهو لون الملابس الدينية ولون راية العرب الاولى حتى نهاية عهد الامويين ، وكذلك الامر في الاندلس .

واللون الاصفر الذهبي هو لون الارادة والمجد والثروة . اما اللون الاحمر فهو لون السعادة والفرح ، وكان لون علم السلاجقة والاتراك .

واللون الاسود ، لون الهدم والمقاومة والعنف وكان لون راية جنكيزخان كما كان لون العباسيين الذين ناهضوا الامويين .

والاخضر لون البعث والنهضة والتجديد ، وهو لون سكان الفردوس ولون أهل البيت وشيعة علي بن أبي طالب .

ولقد انتقل مفهوم هذه الالوان ومعانيها من العرب الى غيرهم من المسلمين . وصناعة الالوان بقيت سرا تمارسه في القرى العجائز من الحائكات ، وتستخرج من النباتات وتجفف ليلا في غير الليالي المقمرة .

اما الاشكال التي كانت موضوع السجاد ، فهي اما حيوانية وهي نادرة جدا أو نباتية وبعضها أشكال هندسية محضة لتأطير الموضوعات أو لزخرفة الحواشي والاطراف . ومن المواضيع الحيوانية العقرب والعرتلة وهي اشبه بالعنكبوت الغليظ ، وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظرا لمضارها ، أما الحيوانات الاخرى المكرمة عند العربي كالغزال والجمل والكلب والديك واليمام والطاووس ، فانها تحتل المكان الارحب في صناعة السجاد العربي ثم الفارسي والتركي . ولقد أخذت هذه الحيوانات اشكالا هندسية محورة لكي تتمشى مع طريقة صناعة السجاد وتسهل مهمة الصائغ.

اما المواضيع النباتية ، فمن اهمها شجرة الحياة وهي على اشكال منوعة ، فاما أن تكون بشكل عنقودي او بفروع هرمية أو بتفريعات زهرية ، وشجرة الحياة هي رمز الابدية والخلود ورمز

الآلهة العليا ، كانت معروفة منذ عهد الرافدين وانتشرت مع الاديان السماوية في الاسلام .

ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز الى الكشف عن المجهول ، والرمان المزهر والذي يمثل الخصب والثروة ، وسعف النخل الذي تطور عند الفرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد ، على أن الاشكال الغالبة في السجاد العربي ، المصري والسوري والمغربي والاندلسي ، هي الاشكال الهندسية وفيها بعض الاشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جدا .

وثمة مواضيع رمزية كالمشط ذى الاسنان الخمسة والذي يطلق عليه اسم يد فاطمة أو مشط حمزة ويفيد في طرد الحسد كما هو معروف .

ب ـ السجاد الاندلسي المغربي :

يكون السجاد الاندلسي ، كغيره من الفنون الصناعية الاندلسية نتيجة الاضافات المغربية على الاسلوب السوري « الذي انتقل مع الفاتحين الاوائل وبهذا المعنى هو مزيج من السجاد المشرقي والمغربي» ولقد عرف دائما باسم السجاد العربي . وله عقدة خاصة تبدو واضحة في الرسم ، أما الوانه الغالبة فهي الخمري والاخضر المصفر والاصفر والذهبي المعتق والازرق البحري . ولا يتضمن السجاد الاندلسي رسوم وجوه بشرية أو حيوانات ، وانما يعتمد على الرسوم النباتية كالزهور والاوراق ، كما يتضمن رسوما هندسية كالشكل المصلب ذى الفروع المتساوية . وأبواب المعابد والمساجد مع كتابات كوفية . وكثيرا ما تحتل جامة كبيرة وسط السجادة ، وتتكرر هذه الجامة مصغرة في أطراف السجادة الاربعة قبل الحواشي .

على ان متحف المتروبوليتان يحوى سجادة اندلسية تزينها رسوم طيور محورة ورسوم زهور وترجع الى أواخر القرن الخامس عشر . ومن أمثلة السجاد الاندلسي واحدة ترجع الى القرن الرابع

عشر موجودة في القسم الاسلامي في متاحف الدولة في برلين . وهي ذات ارضية حمراء خمرية واطارها ابيض فيه زخرفة كوفية . وتتالف السجادة من شكل هندسي قنديلي متكرر وفوقه شكل نظام او بناء . وبعض السجاد الاندلسي من القرن الخامس عشر يحوي رسوم الاسرات الملكية ، مما يساعد في تحديد تاريخ هذه السجاجيد عدا ما تحويه الكتابات الكوفية من تواريخ ، ويمتاز السجاد الاندلسي بطوله ، ذلك لانه كان يستعمل للممرات في المعابد او لعل الانوال كانت ضيقة . وتحفل الاديرة الاسبانية والكنائس اليوم بالعديد من السجاجيد الاندلسية التي ترجع الى القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

ج ـ سجاد دمشق :

في العصر المملوكي ازدهرت صناعة السجاد في مصر وسورية ، وقد تحدث بعض الرحالة الاوروبيين عن وجود مشاغل لصناعة السجاد في العصر المملوكي ، ولقد اشتهر في سورية نوع من السجاد اطلق عليه اسم سجاد دمشق ، انتشر هذا النوع من السجاد في اوروبا خلال القرن السادس عشر وخاصة في البندقية « مرفأ الشرق » ، اذ تردد اسم سجاد دمشق في سجلات الاسرات العريقة اذ كانوا يستعملونه كاغطية وستر .

وفي متحف الفن والصناعة في فيينا مجموعة من السجاجيد الدمشقية تعتبر من اجمل ما بقي من هذا النوع . وسجاد دمشق يمتاز برسومه الهندسية المترابطة كبلاطات منسقة عدا عن العروق والاشجار والعناقيد ذات الالوان الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء . والسجاجيد المعروفة حتى الان ذات ارضية حمراء خمرية واطارها ذو لون ازرق او اخضر مصفر ، ولكل لون درجات واطياف مما يجعل الرسوم ذات ابعاد واعماق .

وسجاد دمشق مصنوع من خيوط الصوف والسداة من الصوف ايضا . وفي فيينا سجادة واحدة مصنوعة من خيوط

الحرير . وبعض نماذج هذا النوع من السجاد موجود في متحف المتروبوليتان وثمة سجادة كبيرة بقياس ٦×٩ م موجودة في متحف فيكتوريا والبرت في لندن . وكانت ولا شك مخصصة لمكان رحب قد يكون مسجدا أو قصرا ، وهي بلون احمر خمري وفيها اشكال هندسية زرقاء مع بعض الاشكال الميينية المخططة شطرنجيا . وفي مركز السجادة جامة كبيرة وتبدو في السجادة اشارات مميزة . وهي نموذج من الوسم العربي ، الذي قد يرجع الى العهد الاموي . وتعتبر هذه السجادة من أجمل ما تحويه المتاحف من سجاد دمشق . وفي بيروت سجادة ملك هنري فرعون من صنع دمشق .

ولقد اشتهرت سورية بالبسط ذات الوبر ، ولقد ذكر المقريزي أن القصر الفاطمي كان يضم بسطا من صناعة القلمون « محافظة دمشق » كما أن متحف المتروبوليتان يحتفظ ببساط من الحصير صنع في طبريا « فلسطين » يرجع الى القرن العاشر الميلادي .

أما السجاد المصري فانه لا يختلف كثيرا عن سجاد دمشق ، بل كثيرا ما يقع المختصون والمتحفيون في خطأ تحديد هوية السجاد العربي ، اذ أن اسلوب دمشق والقاهرة والمغرب والاندلس اسلوب مستمد من مفاهيم الفن العربي الذي يجنح نحو الاشكال الهندسية أو الرمزية أو النباتية المحورة أو الكتابات ، مبتعدا ما أمكن عن الرموز والاشكال الحيوانية ، على عكس السجاد الفارسي الذي اهتم بالاشكال البشرية والحيوانية .

والواقع أن السجاد المصري والدمشقي استمدا أيضا الزخارف الهندسية من الزخارف المنقوشة على القطع المعدنية والجلدية والخزفية المملوكية التي تحمل نفس الطابع ، ولعل السجاد التركي كان وريث التقاليد المملوكية هذه .

ويتشابه سجاد القاهرة مع سجاد دمشق في لونه الاحمر الخمري الذي يهيمن على الخلفية ، على أن خيوط هذا السجاد هي من الحرير ، وبعض السجاجيد مصنوع كله من خيوط الحرير ،

ومثالها سجادة ترجع الى القرن السادس عشر ولكن اكثر سجاد هذا النوع مصنوع من خيوط الصوف ، وطريقة العقد متقاربة مع طريقة العقد الدمشقي والاندلسي ، ومن اقدم نماذج سجاد القاهرة ، سجادة محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف برلين ، وهي ترجع الى اواخر القرن الخامس عشر اي الى العصر المملوكي .

واشتهرت مصر بصناعة البسط ذات الوبر ، وفي المتحف الاسلامي في القاهرة قطعتان من البسط ترجع الواحدة منها الى عام ٨١٨ م اذ انها تحمل تاريخا هجريا ٢٠٢ ، وثمة قطعة اخرى في واشنطن واخرى في السويد ، وغيرهما وفي متحف المتروبوليتان في نيويورك ، وجميعها تحمل كتابات كوفية ، وتمتاز بربط العقدة حول خيط واحد من خيوط السداة ، وهي ترجع الى العصر العباسي او الفاطمي .

د ـ السجاد العربي اليوم :

لا بد من الاعتراف من أن مشاغل السجاد العربي تعطلت عن الانتاج منذ بداية القرن السادس عشر ، لكي تترك للمشاغل السلطانية في الاستانة حق انتاج السجاد الذي اطلق عليه اسم التركي مع أن عماله كانوا من مختلف البلاد التي يسيطر عليها العثمانيون . ولقد تحدث المؤرخون عن عمال سوريين كانوا يعملون في المشاغل السلطانية ، ولكن من المؤكد أن الصناع العرب انصرفوا لانتاج البسط التي ازدهرت بصورة خاصة في المغرب .

ومع أن أكثر الدول العربية عادت مؤخرا لتشجيع صناعة السجاد وهي سياسة حكيمة ، الا أن السجاد الحديث ، مع الاسف ، يستعير طريقته والوانه ورسومه من السجاد الايراني التقليدي بمدارسه المختلفة ، التبريزي والاصفهاني والكاشاني وغيرها ، مبتعدين عن خصائص فن السجاد العربي التي تحدثنا عنها والتي تميزت بألوانها وطريقة عقد خيوطها وبمواضيعها . ومن الضروري العودة الى هذه الخصائص المتميزة لاقامة صناعة سجاد أصيل في البلاد العربية .

الملاحـــق

١ ـ اشهر المدن العربية الاسلامية

٢ ـ اشهر المساجد واقدمها في البلاد العربية

٣ ـ اشهر القصور العربية الاسلامية

٤ ـ الآثار الفنية العربية الشهيرة

٥ ـ اشهر الفنانين والخطاطين المعماريين العرب بعد الاسلام

٦ ـ اشكال المآذن

٧ ـ انواع الاقواس

٨ ـ تعاريف بالالفاظ الواردة في الكتاب

الملحق رقم ١

أشهر المدن العربية الاسلامية

١ ـ البصرة : اول مدينة انشئت في عهد الاسلام وتقع جنوبي العراق على الخليج العربي اختطها عقبة بن غزوان عام ١٦ هـ ٦٣٦ م وبنى فيها مسجدا ودار امارة ، ثم توسع في خططها واقام لكل قبيلة من العرب حي ، وكانت مبنية من اللبن والاجر وقد اصابتها ثورة الزنج فخربتها .

٢ ـ الكوفة : ابتدىء بانشائها غربي الفرات في العراق سنة ١٧ هـ ٦٣٧ م وذلك باشراف سعد بن أبي وقاص ، وفيها مسجد ومنزل لسعد تحول الى قصر مربع الشكل تدعمه ابراج مستديرة وهو مبني من الاجر والجص .

٣ ـ واسط : امر ببنائها الحجاج (٨٣ هـ ـ ٧٠١ م) وتقع بين الكوفة والبصرة على جانبي اجلة ، وخصصت للجنود الشاميين ، وكانت مدينة ساسانية اسمها كسكر ، وفيها دفن الحجاج (٩٥ هـ) وكانت واسط عاصمة طوال العهد الاموي . وتم الكشف عن اثارها عام ١٩٣٦ .

٤ ـ بغداد : عندما انتقلت الخلافة الى العباسيين اراد السفاح أن يجعل عاصمة له فاقام الهاشمية في الانبار ، ثم غيرها المنصور واقام عام ١٤٥ هـ ٧٦١ م) بغداد على الضفة الغربية لدجلة ، واسماها دار السلام ، واستقر فيما بعد اسم بغداد ، وتعني بالفارسية (بستان الله) ، وتعني بالآرامية « بيت الغنم » .

ومخطط مدينة بغداد في بدايته ، دائري (قطره ٣ كم) يتوسطه قصر الخليفة ومسجده ، وتحيط بذلك قصور القادة ورجال الحكم ، ثم يقوم سوران متوازيان بينهما منشآت شعبية للسكان . وللاسوار اربعة ابواب مزدوجة هي : باب الكوفة ـ وباب البصرة ـ وباب خراسان وباب الشام .

٥ ـ سامراء : بعد قرن من بناء بغداد انشا المعتصم مدينة سامراء لايواء جنده من الترك فيها ، وهي تقع على بعد ١٢٠ كم من شمالي بغداد على دجلة .

ولقد قسمها الخليفة تقسيما اجتماعيا وعسكريا واقام فيها (١٧) قصرا بناها المعتصم والمتوكل ، من اهمها ، دار العامة وبيت الخلافة وقصر الجوسق وقصر لؤلؤة .

اما المسجد الذي انشاه المتوكل فهو واسع مساحة صحنه [illegible] الف م٢ ومئذنته ملوية على طراز الزيقورات الرافدية ، قاعدتها [illegible]م وارتفاعها ٢٥م . وفي نهاية حكم المعتضد (٢٨٩ هـ) اهملت سامراء وعاد الخليفة الى بغداد .

٦ ــ الرقة والرافقة : الرافقة مدينة قديمة ، برزت في عهد المنصور لتصبح معسكرا لمحاربة البيزنطيين ، وازدادت فيها المنشآت حتى أصبحت مصيف الخليفة بعد ان اتصلت بالرقة . وفيها بقايا قصور الرشيد وبقايا سورها الآجري واحد ابوابه ، اما المئذنة فهي ترجع الى عهد نور الدين . وهي الان موضع اهتمام المرممين الاثريين في سورية .

٧ ــ الفسطاط : انشاها عمرو بن العاص عام ٢١ هـ ٦٤١م وتقع في موقع مدينة ممفيس الفرعونية ، واقام فيها شارعا يتوسطه ميدان بني فيه مسجدا ما زال يحمل اسم (عمرو) .

٨ ــ القاهرة : بعد فتح مصر من الفاطميين ٣٥٨ هـ ــ ٩٦٧ م اراد القائد جوهر الصقلي أن يقيم مدينة تصبح عاصمة للفاطميين اطلق عليها اسم القاهرة ، وهي مدينة مسورة محصنة فيها قصر للمعز الفاطمي . وكانت على شكل مربع ثم توسعت . وأهم ما فيها الجامع الازهر الذي اصبح جامعة .

٩ ــ القيروان : انشاها عام (٥٠هـ ــ ٦٦٩ م) عقبة بن نافع في عهد معاوية ، وكانت على نهج المدينة المعسكر ، فيها المسجد الجامع ودار الامارة وبيوت للجند محاطة باسوار منيعة ، واستمر العمل فيها أربع سنوات .

وكانت القيروان اول عاصمة للفاطميين في تونس ثم انتقلوا منها الى المهدية فالقاهرة .

١٠ ــ المهدية : اسسها عبيد الله بن المهدي سنة ٣٠٣ هـ ــ ٩١٠ م على الساحل التونسي وفيها بنى المهدي دارا لصناعة المراكب . ثم انشا مدينة مجاورة هي (زويلة) وربط بينهما بميدان فسيح .

١١ ــ فاس : تم بناؤها سنة ١٩٢ هـ ــ ٨٠٧م بصورة متتابعة من جماعات من العرب توافدت لنصرة ادريس الثاني في المغرب .

وأهم ما انشىء في فاس السور الحجري والمسجد الجامع ومئذنته التي تشبه مئذنة جامع القيروان ، واستمر العمران في المدينة في عهد الادارسة والمرينيين،حيث اصبح فيها ثمانمائة وخمسون بناء بين جامع ومدرسة وتكية عدا ستمائة سبيل ومئة حمام ومائتي مدرسة ومائتي فندق ، ومن أشهر ابنيتها جامع الاندلس وجامع القرويين وزاوية مولانا ادريس .

١٢ ـ قرطبة : هي مدينة قديمة جدا انشاها تجار من فينيقيا وبلاد الشام في الاندلس . ثم جعلها موسى بن نصير قاعدة له ايام الخليفة الوليد بن عبد الملك .

ثم جعلها عبد الرحمن الداخل مقرا للدولة الاموية الاندلسية، واقيم فيها كثير من الابنية والقصور ، وعدد وافر من المساجد بلغ الثلاثة الاف مسجدا ، من اروعها المسجد الجامع (مسجد قرطبة). بلغ عدد دورها ثلاثة عشر الف دارا وحماماتها ثلاثمائة ، وكان عدد سكانها نصف مليون نسمة .

١٣ ـ الزهراء : انشاها عام (٣٢٥ هـ ـ ٦٣٥ م) الخليفة عبد الرحمن الناصر الى الشمال من قرطبة ، وجعلها عاصمة له وقد اغناها بالمنشآت والزخارف . وهي مدرجة على سفح جبل ، اعلاها مدينة القصور ثم مدينة الجنات والبساتين ، واخيرا مدينة الديار والجوامع ، وبنى الناصر لنفسه قصرا (دار الروضة) .

الملحق رقم ٢

اشهر المساجد واقدمها في البلاد العربية

١ ــ الحرم الشريف في القدس :

ويضم ثلاثة مساجد ، مسجد عمر ــ والمسجد الاقصى ، ومسجد الصخرة .

ــ مسجد عمر : اقيم في المكان الذي صلى فيه عمر بن الخطاب عند دخوله القدس وهو مسجد بسيط يقع في الطرف الشرقي من الحرم .

ــ المسجد الاقصى : وهو المسجد الرئسي ويشبه في تنظيمه الجامع الاموي بدمشق ، انشاه عبد الملك أو ابنه الوليد ٧٠٥ ــ ٧١٥م ، ولقد أجرى عليه تعديل كبير ولكن قسمه الاوسط ما زال يحتفظ بترتيبه الاولي . وفيه منبر من صنع حلب في عهد نور الدين ، حرقه الاسرائيليون عام ١٩٦٩ .

٢ ــ المسجد الاموي بدمشق :

يقع في مكان مقدس سبق أن كان معبدا لحدد في عهد الاراميين ، ثم لجوبيتر في عهد الرومان ، ثم اصبح كنيسة يوحنا المعمدان في عهد البيزنطيين ، وقد تم تشييده وتعديله بأمر الوليد بن عبد الملك بني خلال عامي ٧٠٧ ــ ٧١٤ م واستحضر لبنائه آمهر الصناع . وهو يتالف من صحن واسع وحرم طوله ١٣٦ م وعرضه ٣٧م وتعلوه قبة النسر . وكان مفروشا بالمرمر ، وجدرانه مغطاة بالرخام يعلوها الفسيفساء . ولقد احترق المسجد مرات عديدة ، وأعيد ترميمه .

٣ ــ جامع القيروان :

بناه عقبة بن نافع عام ٦٧٠م ، ثم هدم واعيد بناءه بـأمر هشام بن عبد الملك عام ٧٢٦م. ويمتاز باعمدته وتيجانه المعـاد استعمالها . ويبلغ طول حرمه ١٣٥ م وعرضه ٨٠م وعلى طرفيه قبتان رشيقتان ، وتتالف مئذنته من ابراج ثلاثة مربعة متعاقبه ، وتعلوها قبة صغيـرة .

٤ ــ جامع الزيتونة :

انشيء في مدينة تونس عام ٧٣٢م وهو رباط ومسجد ، فهو لحماية الثغور وممارسة الشعائر ، ثم هو جامعة علمية اسلامية وفيه مكتبة اسسها مؤسس الدولة الحفصية ابو زكريا . وهو بزخارفه المتوعة يعتبر شاهدا على تعدد مظاهر الابداع الفني .

٥ ـ مسجد قرطبة :

بناه عبد الرحمن الداخل عام ٧٨٦م وهو يقع على ضفة الوادي الكبير وأمامه قصر الخلفاء . ويمتاز بأقواسه المزدوجة ليزيد المعمار من وكان فيه (واحد وعشرون بابا طليت بالنحاس الاصفر اللماع وثلاث وستون ومائتان والف سارية ، وقد اجريت الفضة في حيطان محرابه المزين بالفسيفساء ، وصب من سواريه الذهب والابريز واللازورد . اما المنبر فقد صنع من العاج ونفيس الخشب وهو مؤلف من ست وثلاثين الف قطعة منفصلة . مرصع اكثرها بالاحجار الكريمة وسمر بمسامير من الذهب) .

وتعرض الجامع الى توسعات اربعة غيرت من معالمه وضاعفت من حجمه . ثم تحول الجامع الى كاتدرائية مسيحية منذ عام ١٢٣٦م تحت اسم (لاموثكيتا) .

٦ ـ مسجدا سامراء وابي دلف :

مسجد سامراء انشاه المتوكل مع مسجد اخر هو مسجد ابي دلف ، وكلاهما واسع يمتد من الشمال الى الجنوب بمقدار مئتي متر ، ويتالف السور من جدران منيعة من الآجر تسندها ابراج نصف دائرية . واهم ما يميز هذين المسجدين هو المئذنة الحلزونة التي تسمى بالملوية ، حيث يصعد المؤذن الى اعلاها من سلم دائري خارجي ، وهي بذلك الزيقور الرافدية .

٧ ـ مسجد تلمسان الكبير في الجزائر :

بناه المرابطون عام ١٠٨٢ م وكان مؤلفا من ثلاثة عشر جناحا ، وهو يشابه مسجد قرطبة باطار محرابه ، والقبة المعرقة التي تتقدمه ويقع قرب قصر المرابطين في تلمسان .

٨ ـ جامع القرويين في فاس (المغرب) :

انشاه المرابطون ومخططه تقليد للاوضاع القديمة ، فهو مؤلف من تسعة عشر جناحا تمتد موازية لجدار القبلة،وثمة نسقان من الاقواس يقطعان بصورة قائمة ممرا محوريا يؤدي الى المحراب ، يحملان عددا من القباب المزخرفة احدها معرقة تسبق المحراب وهي تحمل اسم الامير المرابطي علي بن يوسف .

٩ ــ مسجد الكتبية في مراكش :

انشاه عبد المؤمن (١١٦٣م) مؤسس الدولة الموحدية وهو يعتبر من اكثر العمارات الاسلامية جمالا . وتغطي اجنحة المسجد بالجملون والقرميد . وعددها سبعة عشر متجهة نحو العمق ، ويحمل الاوسط في نهايته المجاورة للمحراب قبة .

ومئذنة مسجد الكتبية تمت عام ١١٩٦ م في عهد يعقوب المنصور ، وهي مصنوعة من الحجر الغشيم ، وهي برج يصعد الى مصطبته العليا من طريق منحدر يدور حول نواة مؤلفة من غرف متوضعة فوق بعضها ، وشكل هذه المئذنة سوري الاصل .

١٠ ــ مسجد حسان في الرباط :

شيده يعقوب المنصور الموحدي ، وهو اكثر اتساعا من مسجد اشبيلية ، وجدرانه العالية تحيط مستطيلا عرضه مائة وتسعة وثلاثون مترا ، وعمقه مائة وثمانية وثلاثون مترا وفيه ستة عشر بابا. ولم يستكمل مسجد حسان انشاؤه ، ومئذنة حسان بقيت ايضا دون اكتمال ، وهي تشابه مئذنة الكتبية ولكنها من الحجر المنحوت .

١١ ــ المسجد الكبير في اشبيلية :

انشاه يوسف ثم المنصور من الموحدين ١١٦٣ ــ ١١٩٨ م وهو يضم سبعة عشر جناحا كما هو الامر في جامع الكتبية ، ولكنه كان اكثر عمقا ، ولقد اصبح كاتدرائية .

ومن اهم معالمه ، مئذنته التي تسمى الجيرالدا ، وهي مبنية من الآجر المزخرف اضيف اليها في القرن السادس عشر عناصر تتويج مسيحية .

١٢ ــ جامع ابن طولون :

بناه احمد بن طولون عام ٢٦٥ هـ ٨٧٨ م على مثال مسجد سامراء فبنى قبة مئذنته ملوية وكسا الآجر بطبقة من الجص وزينه بالكتابات. وهو في حقيقته حصن ومدرسة ودار للحكم ومشفى عدا انه مسجد .

١٣ ــ الجامع الازهر :

بناه القائد جوهر الصقلي باسم الخليفة الفاطمي المعز لدين الله سنة (٣٦١ هـ ــ ٩٧٢ م) وادخلت عليه زيادات كثيرة وجددت عمارته في عهد المماليك ، ثم اضيفت اليه مدرستان في القرن الرابع عشر

ومدرسة ثالثة في القرن الخامس عشر ، كما اضيفت اليه اقسام هامة في القرن الثامن عشر .

وهو مع ذلك يحتفظ بمظاهره المعمارية الاساسية ، عدا زخارفه التي اصبحت اكثر تنوعا . وهذا المسجد كان منذ بدايته معهدا للتعليم الى ان اصبح اليوم جامعة مستقلة .

١٤ ـ جامع محمد علي في القاهرة :

انشيء بين عامي ١٨٢٤ ـ ١٨٥٧ م من قبل معمار يوناني الاصل اسمه يوسف بوشنا بتكليف من محمد علي الكبير . والبناء على شكل شعاعي تعلوه قبة تقوم على عقود تغطي المربع المركزي ويمتد على جهتي الحرم رواقان مفتوحان على الخارج ، وتنهض في نهايتي الواجهة مئذنتان تشرفان على صحن ذي اروقة تشكل الفناء .

١٥ ـ التكية السليمانية بدمشق :

انشاها السلطان سليمان القانوني بن سليم الاول وفق نظام العمارة العثماني ، وذلك عام ٩٦٢ هـ ـ ١٥٥٤ م حسب مخطط المعمار سنان .
وتشمل التكية جامعا يتالف من حرم تعلوه قبة ومئذنتان رشيقتان وامامه صحن محاط باروقة وراءها غرف مقببة لطلاب التكية .
كما يشمل مدرسة أو تكية صغرى في الجهة الشرقية .

١٦ ـ مسجد الحاكم في القاهرة :

انشاه الحاكم بامر الله الفاطمي عام ٩٩٠ ـ ١٠١٣ م ويبدو فيه التاثير الطولوني واضحا ـ فالصحن الواسع المربع والاجنحة الخمسة المعترضة والاقواس المنكسرة الحدوية والدعائم الآجرية المستطيلة الشكل يؤكد ذلك ، غير ان اتجاه الجناح الرئيسي بالعمق نحو القبلة وانتهائه بقبة يذكرنا بمخطط الازهر ، ومن المساجد الفاطمية الجامع الاقمر ١١٢٥ م . ومسجد الصالح طلائع ومسجد الجيوشي ١٠٨٥ .

١٧ ـ مسجد السلطان قلاوون في القاهرة :

انشيء هذا المسجد في عهد السلطان المملوكي قلاوون عام (١٢٨٥ م) وهو من اقدم المساجد المملوكية واجملها واهمها ، وهو في حقيقته مسجد وبيمارستان ومدرسة وضريح ، ويبدو في هذا المجمع التاثير المعماري السوري واضحا .

١٨ ـ مسجد مدرسة السلطان حسن في القاهرة :

انشىء عام ١٣٥٦ م والمدرسة مؤلفة من صحن مربع الشكل وانفتح في كل جهة من جهاته ايوان ذو قبوة منكسرة ، وفي كل ايوان محراب يحدد موقع القبلة ، ودكة مخصصة للمقرىء والاواوين الاربعة هي مدارس لتدريس اصول الفقه في المذاهب الاربعة .

الملحق رقم ٢

اشهر القصور العربية

١ ــ قصر الخضراء :

انشاه معاوية بن ابي سفيان عندما كان واليا على الشام ثم اصبح قصر الخلافة . ولقد وصفه ابن عساكر والاصفهاني ولم يعد له اثر .

٢ ــ قصر عبد الملك في القدس :

انشيء عام ٧٠٠ م (؟) اكتشفه الصهاينة قرب مسجد الصخرة عام ١٩٦٨ وكتب عنه الاثرى بن دوف .

٣ ــ قصير عمرة :

انشاه الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ ــ ٧١٥م) اكتشفه الوا موزيل Musil وكتب عنه ، وما زال حمام هذا القصير قائما في الاردن .

٤ ــ خربة المنية :

وتسمى منية هشام ذكرها القزويني واكتشفها قرب بحيرة الناصرة مادير Madir ثم شنايدر Schnider عام ١٩٣٦ .

٥ ــ قصر اسيس :

في جنوب دمشق يضم جامعا وحماما ، نقب فيه ودرسه بريش Brisch ١٩٦٢ ، ويعود الى عهد الوليد .

٦ ــ قصر عنجر في لبنان ــ البقاع :

ويعود الى عهد عبد الملك آو ابنه الوليد ولقد درسه ونشرة موريس شهاب .

٧ــ الحرانة :

وهو قصر محصنما يزال قائما في بادية الاردن ، ولعله يعود الى عهد قبل الاسلام كما يقول بتلر Battler

٨ ــ قصر الصرح والحمام :

لم يبق من هذا القصر الا الحمام ، ولقد درسه كريزويل Creswillوالحمام يشابه تماما حمام قصير عمره بدون رسوم وقد يعود الى عهد هشام .

٩ ـ قصر سليمان في الرملة :

ما زالت اطلاله قائمة درسه كريزويل .

١٠ ـ قصر الموقر :

انشاه يزيد بن عبد الملك ولا يزال في موقع في البلقاء .

١١ ـ قصر الرصافة :

هما قصران انشاهما هشام قريبا من دير سرجيوبوليس (الرصافة) اكتشفت احدهما اوتودورن Oto Dorn

١٢ ـ قصر الحير الغربي :

اقامه هشام قبل ولايته ، وكان اسمه (الزيتونة) درسه شلومبرجيه Schlymberger وواجهة هذا القصر في المتحف الوطني بدمشق .

١٣ ـ قصرا الحير الشرقي :

هما قصران واحد كبير واسمه (العرضي) والآخر صغير ، يقعان شمالي تدمر انشاهما هشام ، ونقب فيهما ونشر عنهما غرابار Grabar .

١٤ ـ خربة المفجر :

قصر المفجر انشاه هشام ويقع قرب اريحا وقام بالكشف عليه هاميلتون Hamilton وبرامكي ، وهو حافل بالرسوم والزخارف والمنحوتات .

١٥ ـ قصر المشتى :

ويقع في الاردن اكتشفه لايارد Layard ثم قام برنو Brunnow بدراسته وينسب الى الوليد الثاني (حكم من ٧٤٣ ـ ٧٤٤) وقد نقلت واجهته الى متحف برلين .

١٦ ـ قصر الطوبة :

ويقع في اقصى جنوب الاردن اكتشفه موزيل Musil عام ١٨٩٨ وتوسع فيه كريزويل ويعود الى عهد الوليد الثاني .

١٧ ـ قصر الاخيضر :

انشئ عام ٧٧٩ لامير عباسي هو عيسى بن موسى ويشبه قصر المشتى وقد درسه كريزويل .

١٨ ــ الجوسق الخاقاني :

من اهم قصور سامراء شيدة المعتصم عام ٨٣٦ ولم يبق منه الا جزء على نهر الدجلة يسمى قصر الخلفاء او طيسفون العرب .

١٩ ــ قصر بلكوارا :

شيده الخليفة المتوكل (٨٤٩ ــ ٨٦١م) ويشبه الجوسق .

٢٠ ــ قصر العاشق :

ويقع على الضفة اليمنى منهر دجلة مقابل قصر الخلفاء انشاه الخليفة المعتمد (٨٧٨ ــ ٨٨٢م) .

٢١ ــ قصر المهدي وقصر القائم :

ويقعان في المهدية « تونس انشاهما المهدي (٩٠٨م ــ ٩٣٤) .) في بداية العهد الفاطمي .

٢٢ ــ القصر في اشبيلية :

من منشات الخليفة عبد الرحمن الثالث (٩٣٦ م) درسه فلاسكيز بوسكو Bosco وما زال غامضا .

٢٣ ــ قصر الحمراء :

هو حصن وقصر ملكي يقع على مرتفع مشرف على غرناطة وهما قصران مندمجان انشاهما يوسف الاول (١٣٣٤ ــ ١٣٥٣) وابنه محمد الخامس (١٣٥٣ ــ ١٣٩١) وفيه صحن البركة ــ وصحن الاسود وقاعة الملوك ، والعدل ، والاختين وبني سراج كما فيه برج السيدات وقصر البرطل وصالة السفراء .

الملحق رقم ٤

الآثار الفنية الشهيرة

١ — فسيفساء قبة الصخرة في القدس عام ٦٩٠ م كتبت عنه فان برشيم V Berchem

٢ — فسيفساء الجامع الاموي بدمشق ٧١٥ م كتبت عنه فان برشيم Van Berchem

٣ — الصور الجدارية في قصير عمره ٧٤٠ ؟ م اكتشفه الواموزيل Musil

٤ — الصور الارضية والمنحوتات في قصير الحير الغربي قرب تدمر ٧٣٠م كتب عنه شلومبرجيه Schlumberger

٥ — الصور الفسيفسائية الارضية والمنحوتات السقفية والزخارف في قصر المفجر — قرب اريحا ٧٤٣م كتب عنه هاميلتون Hamilton وبرامكي .

٦ — رسوم وزخارف سامراء ٨٣٨ — ٨٨٣ م اظهرها وكتب عنها هرتسفيلد Herzfeld

٧ — رسوم سقفية في كنيسة الكابلابلاتينا في القصر الملكي بالرمو ١١٤٠ درسها كيزنجر Kizenger

٨ — كتاب صور الكواكب الثابتة للصوفي ١٠٠٩م — مكتبة بودليان — اكسفورد .

٩ — كلية ودمنة — مخطوط مصور محفوظ في المكتبة الوطنية في باريس رقم ٣٤٦٥ من صنع فنان سوري .

١٠ — كتاب البيطرة— رسالة لاحمد بن حسن الاحنف — نسخها علي بن حسن بن هبة الله في بغداد سنة ٦٠٥هـ ١٢٠٩م محفوظ في دار الكتب المصرية — القاهرة، وفيه ٣٩ تصويرا .

١١ — كتاب الاغاني — مخطوط مصور محفوظ في ملت كتبخانه سي اسطنبول رقم ١٥٦٦ يرجع الى تاريخ ١٢١٨ — ١٢١٩م.من صنع شمالي العراق اهتم بدراسة بشر فارس .

١٢ — شريط فسيفسائي في المدرسة الظاهرية بدمشق ١٢٧٧ من صنع فنان سوري .

١٣ — مخطوط ومصور كتاب (مادة الطب لديوسقوريدس — من شمالي العراق أو سورية عام ١٢٢٩م محفوظ في مكتبة طوب قابو اسطنبول رقم ٢١٢٧ ، لعل صانعها هو عبد الله بن الفضل .

١٤ — كتاب (مختار الحكم ومحاسن الكلم) تاليف المبشر ، من صنع فنان سوري ١٢٤٠ م ؟ محفوظ في مكتبة طوب قابو اسطنبول رقم ٣٢٠٦ .

١٥ ـ مقامات الحريري ـ مخطوط ومصور ومحفوظ في المكتبة الوطنية بباريس ١٢٢٢م، تحت رقم ٦٠٩٤ درسه (هـ بختال) وهي من صنع فنان سوري .

١٦ ـ مقامات الحريري ـ مخطوط ومصور ومحفوظ في المكتبة الوطنية بباريس رقم ٣٩٢٠، وترجع لعام ١٢٤٠ ؟ م .

١٧ ـ كتاب الترياق ـ المنسوب الى جالينوس من صنع شمالي العراق ١١٩٩ م المكتبة الوطنية ـ باريس رقم ٢٩٦٤ .

١٨ ـ كتاب مادة الطب لديوسقوريدس ـ من صنع بغداد ١٢٢٤ م ـ اياصوفيـــا اسطنبول رقم ٣٧٠٣ .

١٩ ـ كتاب الترياق ـ شمالي العراق ـ المكتبة الوطنية ـ فيينا .

٢٠ ـ (كتاب في معرفة الحيل الهندسية) للجزري ـ صنع سورية ١٣١٥ م ـ متحف المتروبولتان رقم ٥٧ ـ ٥١ ـ ٢٣ .

٢١ ـ كتاب البيطرة تاليف احمد بن حسين بن الاحنف . من صنع ١٢١٠ م مكتبة طوب قابو اسطنبول رقم ٢١١٥ .

٢٢ ـ كتاب رسائل اخوان الصفا من صنع بغداد ١٢٨٧ مكتبة جامع السلطان سليمان اسطنبول رقم ٣٦٣٨ .

٢٣ ـ مقامات الحريري ـ من صنع بغداد ١٢٢٥ المجمع العلمي ـ لينينغراد .

٢٤ ـ مقامات الحريري (مجموعة شيفر) صنع بغداد ، للفنان الكبير الواسطي . موجودة في المكتبة الوطنية ـ باريس رقم ٥٨٤٧ وترجع الى عام ١٢٣٧ م وهي مؤلفة من ٩٤ صورة .

٢٥ ـ مخطوطة (قصة بياض ورياض) من صنع الاندلس او المغرب ق ١٣ محفوظة في المكتبة البابلاوية ـ الفاتيكان .

٢٦ ـ كتاب (الكواكب الثابتة) للصوفي من صنع المغرب ١٢٢٤ المكتبة البابلاوية ـ الفاتيكان .

٢٧ ـ كتاب منافع الحيوان تاليف ابن بختيشوع ١٢٩٤ ـ مكتبة بيربون مورغان ـ نيويورك .

٢٨ ـ كتاب عجائب المخلوقات للقزويني من صنع واسط (العراق) ١٢٨١ م ـ مكتبة الدولة ميونيخ .

٢٩ ـ كتاب قصص الحيوانات ـ القرن ١٤ ـ متحف فرير واشنطن .

٣٠ ـ (رسالة دعوة الاطباء) تاليف المختار بن الحسن بن بطلان من صنع سورية ١٢٧٣ م مكتبة امبروزيانا ـ ميلانو .

٣١ ـ مقامات الحريري ـ صنع سورية ١٣٠٠ م المتحف البريطاني .

٣٢ ـ مقامات الحريري ـ من صنع مصر ١٣٣٤ م ـ المكتبة الوطنية ـ فيينا .

٣٣ ـ مقامات الحريري ـ من صنع مصر ١٣٣٧ م مكتبة بودليان ـ اكسفورد .

٣٤ ـ كلية ودمنة ـ من صنع سورية ١٣٥٤ م مكتبة بودليان ـ اكسفورد .

٣٥ ـ كلية ودمنة ـ من صنع سورية ١٣٤٠ م ؟ المكتبة الوطنية ـ باريس رقم ٣٤٦٨

٣٦ ـ كتاب الحيوان للجاحظ من صنع سورية ١٣٤٠ م ؟ مكتبة امبروزيانا ـ ميلانو .

٣٧ ـ كتاب (كشف الاسرار) تاليف ابن غانم المقدسي ـ صنع سورية ق ١٤ مكتبة جامع السلطان سليمان ـ اسطنبول .

الملحق رقم ٥

بعض الفنانين والمعماريين والخطاطين المعروفة اسماؤهم

١ ــ ثابت بن ثابت (من القرن الثامن)

مهندس معمارمنسورية انشا قصر الحير الغربي ولقد وجد اسمه منقوشا على واجهة احد الابواب الملحقة بالقصر ، وعليه مكتوب (بسم الله الرحمن الرحيم ، لا اله الا الله وحده لا شريك له ، امربصنعة هذا العمل عبد الله أمير المؤمنين اوجب اجره ، عمل على يد ثابت بن ثابت في رجب ١٠٩ هـ) واللوح محفوظ في المتحف الوطني بدمشق .

٢ ــ مسلمة بن اللول (القرن التاسع) .

وهو من المهندسين المعماريين الاساسيين لقصر عبد الرحمن الثالث في مدينة الزهراء قرب قرطبة وهي مدينة ملكية ابتداء بعمارتها سنة ٩٣٦ م وهي تشتمل على قصر وأسوار وحدائق ومساجد ومساكن واستمر بناؤها ستة عشر عاما .

٣ ــ علي بن جعفر (القرن التاسع) .

ولد في الاسكندرية وفيها شب ثم أصبح واحدا من مهندسي قصر مدينة الزهراء قــرب قرطبــة .

٤ ــ فتح (القرن التاسع)

وقد وجد اسمه تحت قبة الزيتونة الكبير في تونس حيث كتبت العبارة التالية : هــذه القبة من عمل فتح وانتهى بناؤها في عام ٨٦٤ م ٨٦٥ م .

٥ ــ الشلبي أو جالوبي (القرن التاسع)

وهو من طليطلة وكان اسمه منقوشا على انه من معماري قصر اشبيلية ولكن النقــش فقد .

٦ ــ ابو تمين حيدره (القرن العاشر)

مصور مصري صور اقدم الرسوم الموقعة مما نعرفه حتى الان من الرسوم العربية .

٧ ــ قصير (من القرن الحادي عشر)

مصور مصري مشهور بالقصة التي حدثت بفعل الوزير الفاطمي اليازوري الذي كان من المولعين بجمع التصاوير وكانت المباراة بين قصير وبين المصور العراقي ابن عزيز ،

وكان موضوع المباراة ان يرسما صورة فتاة راقصة ، فحاول العراقي أن يبرز على منافسه مدعيا انه سيرسم فتاة راقصة تظهر وكانها خارجة من الحائط ، وقبل الفنان المصري (قصير) هذا التحدي واعلن بانه سيرسم الصورة ذاتها وكانها داخلة في الحائط ، وقد انجز كلاهما بما وعد بوسائله اللونية .

٨ ــ ابن عزيز (القرن الحادي عشر)

فنان مصور عراقي اشتهر من خلال القصة المروية عن مباراة بينه وبين المصور المصري قصير

٩ ــ الاحول المحرر

من تلاميذ الشجري ــ ذكره ابن النديم ، ويقول لم ير في زمانه احسن خطا منه ، وهو استاذ ابي علي ابن مقلة . وجماعة الاحول عرفوا بانهم النهاية في حسن الخط ، وكان ينافس الاحول في عصره « وجه النعجة » محمد بن معدان وأحمد بن حفص .

١٠ ــ ابن مقلة

هو الوزير ابو علي الصدر محمد بن الحسن بن مقلة المولود سنة ٢٧٢ هـ ببغداد وكنيته هي ابو عبد الله ، ومقلة لقب ابيه علي ، اخذ الخط الجميل عن الاحول من تلاميذ ابراهيم الشجري « او السجزى » .

وفي صبح الاعشى (ج ٣ ص ١١) أن اول من نقل الخط العربي من الكوفي الى ابتداء هذه الاقلام المستعملة الان في اواخر خلافة بني امية واوائل خلافة بني العباس ، اي في منتصف القرن الثاني للهجرة ، ثم قال : « وانتهت جودة الخط وتحريره على راس الثلاثمائة الى الوزير أبي علي محمد بن مقلة وأخيه ابي عبد الله. وولدا طريقة اخترعاها ، وكتب جماعة في زمانهما فلم يقاربوها . وتفرد ابو عبد الله بالنسخ والوزير ابو علي بالدرج . وكانت وفاته سنة ٣٢٨ هـ .

وقال ابن خلكان « هو الذي اتم ما بدء به قطبة المحرر » .
ولابن مقلة الوزير رسالة في علم الخط (نسختها في دار الكتب المصرية تحت رقم ١٤ صناعات) وعن تلميذ ابن مقلة محمد بن اسد ومحمد السمسماني اخذ ابن البواب الخط .

١١ ــ ابن البواب (القرن الحادي عشر)

هو علي بن هلال المعروف بابن البواب وكان ابوه بوابا عند آل بويه فسمي بابن الستري وبابن البواب . هو اشهر الخطاطين والمزوقين العرب مارس الكتابة في بغداد في بداية القرن الحادي عشر وابتكر انواعا من الخط الثلث ، وينسب اليه

القرآن الشهير في شيستر بيتي في دوبلن . ولقد اشتغل في صبـــاه مزوقا يصور جدران الدور ويدهن السقوف ثم اخذ يصور الكتب ويذهب ختمات القرآن ، ثم انتقـل الى الكتابة فاخذ عن رجل اسمه محمد بن اسد البغدادي الكاتب . توفي سنة عشر واربعمائة ، وكان تلميذ الوزير الى علي بن مقلة المتوفي سنة ٣٢٨ هـ .

وكان ابن البواب غريبا في شكله وزيه مما يميزه عن غيره . وبرع ابن البواب في الخط واصبح من « المعجزات في حسن خطه » . مخطوط (جامع محاسن كتابة الكتاب) كتبه بخط جميل حسب طريقة ابن البواب . ومن اقلامه — الثلث — المنثور — المقترن — التواقيع — المصاحف — المسلسل .

١٢ — محمد بن خنلان (القرن الثالث عشر)

وهو مهندس معمار من سورية كان قد انشا مسجد علاء الدين في قونيه عام ١٢٢٠م.

١٣ — عبد الجبار بن علي آشي (القرن الثالث عشر)

فنان عربي وجد توقيعه على ورقتين من المخطوطات التي ترجع الى عام ١٢٢٩ م لديوسقوريدس والتي انجزت في سورية .

١٤ — الواسطي .

يحيى بن محمود بن يحيى ابن ابي الحسن كوريها الملقب بالواسطي (القرن الثالث عشر) .

هو من اشهر المصورين وخطاطي المخطوطات العربية من مواليد واسط في جنوب العراق وقد كتب ورسم تسعة وتسعين منمنمة في كتابه المشهور مقامات الحريري الموجود في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم ٥٨٤٧ .

١٥ — غازي بن عبد الرحمن (منتصف القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر) .

وهو مصور سوري من مواليد دمشق كان قد زين مخطوطا من مقامات الحريري عام ١٨٠٠ والمخطوط موجود في المتحف البريطاني تحت رقم ٩٧١٨ .

١٦ — موسى (القرن السابع عشر) .

وقد قام مع ابنه علي وكلاهما مهندس معمار بانشاء الرباطات في مدينة الجزائر في عام ١٦٢٧ م .

١٧ — الحسن البصري

ولد في خلافة عمر وكتب للربيع بن زيادة في عهد معاوية . وكان أول من جود الخط وهو الذي قلب القلم الكوفي الى الثلث (كما جاء في صفوة الصفوة ٣ / ١٥٥) وعاش نحوا من ٨٨ سنة .

١٨ — سليمان بن عبيد

معمار سوري انشا قصر الحير الشرقي في عهد هشام بن عبد الملك .

الملحق رقم ٦

اشـكال المـــآذن

١ ـ المآذن المربعـة (السـورية) :

١ ـ مئذنتا الجامع الاموي بدمشق القديم

٢ ـ مئذنة جامع عمر في بصرى

٣ ـ مئذنة جامع القيروان ٨٣٦

٤ ـ مئذنة الجامع الاموي في حلب ١٠٩٠م

٥ ـ مئذنة جامع الزيتونة في تونس ٩٩٠ ـ ٩٩٥

٦ ـ منارة المسجد الكبير في سفاقس ق ٩ ـ ١٠ م

٧ ـ مئذنة جامع الكتبية في مراكش ١١٢٥ ـ ١١٣٠

٨ ـ مئذنة جامع حسان في الرباط ١١٩٥ ـ ١١٩٦

٩ ـ الجيرالدا في اشبيلية ١١٧٢ ـ ١١٩٨

١٠ ـ منارة مسجد السلطان قلاوون في القاهرة ١٢٨٣

١١ ـ منارة مدرسة السلطان قلاوون في القاهرة ١٢٩٦

١٢ ـ مئذنة جامع المنصورة في تلمسان ق ١٤ م

ب ـ المـــآذن المحلزنـــة :

١ ـ مئذنة الملوية في جامع سامراء ٨٤٨ ـ ٨٥٢

٢ ـ مئذنة جامع ابي دلف في سامراء ٨٦٠ ـ ٨٦١

٣ ـ مئذنة جامع ابن طولون في القاهرة ١٢٩٦

ج ـ المـــآذن المضلعـــة :

١ ـ مئذنة عيسى في الجامع الاموي الكبير في دمشق نهاية القرن الخامس عشر

٢ ـ مئذنة جامع الازهر من العصر المملوكي

٣ ـ مئذنة ـ ضريح السلطان اينال في القاهرة ١٤٥٠ ـ ١٤٥٦

٤ ـ مئذنة جامع المعلق بدمشق العصر المملوكي

د ـ المــــآذن الاسطوانيــــة :

١ ــ مئذنة جامع نور الدين في الموصل ١١٧٢

٢ ــ مئذنة الجامع الازرق في القاهرة ١٣٤٦

٣ ــ مئذنة الجامع المذهب في بغداد نهاية القرن الخامس عشر

٤ ــ مئذنة جامع النبي شيت في الموصل ق ١٩

٥ ــ مئذنتا جامع التكية السليمانية في دمشق القرن السادس عشر وهمـــــا خفيفتا الاضلاع .

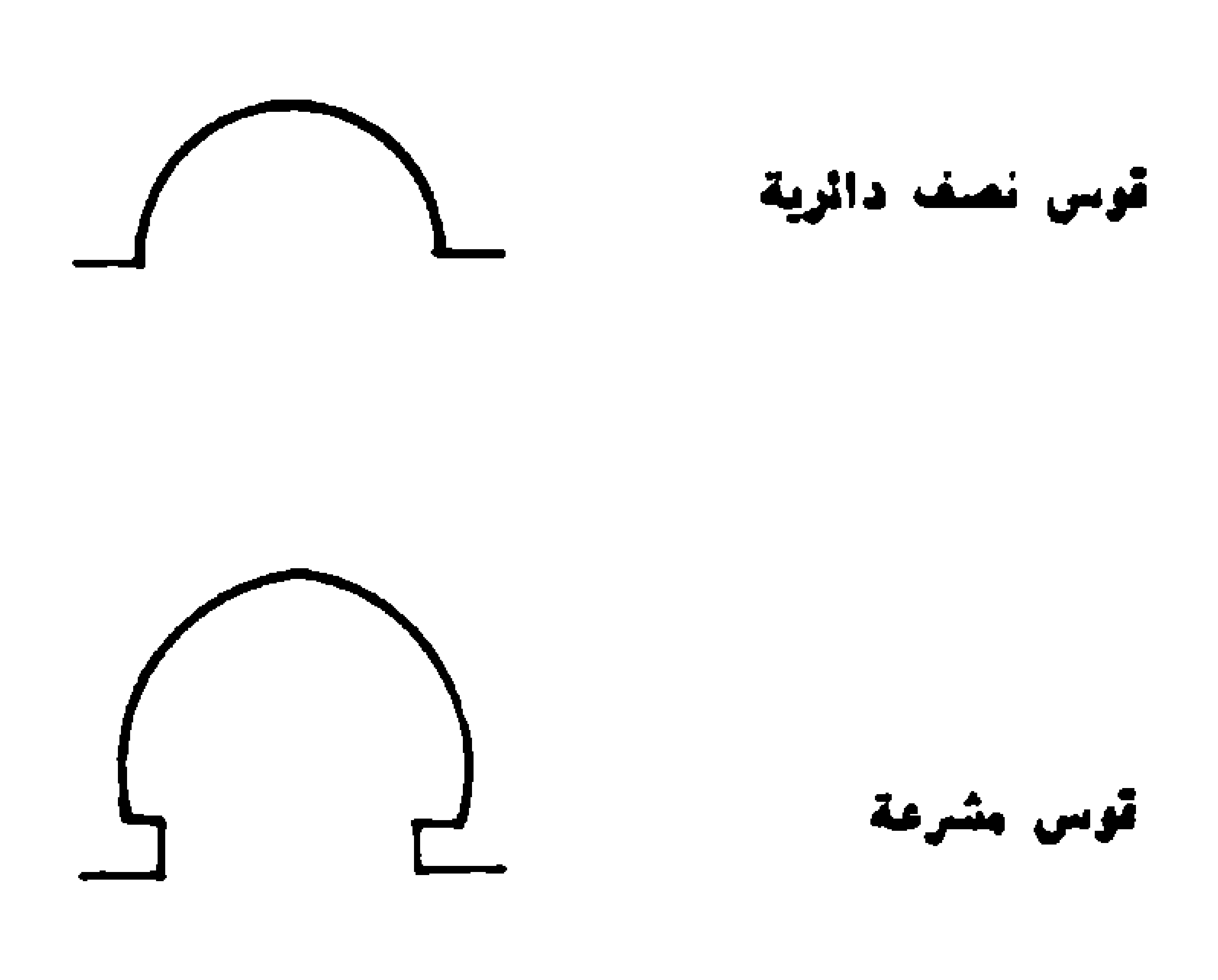
٦ ــ مئذنة جامع محمد علي في القاهرة وهي خفيفة القنوات

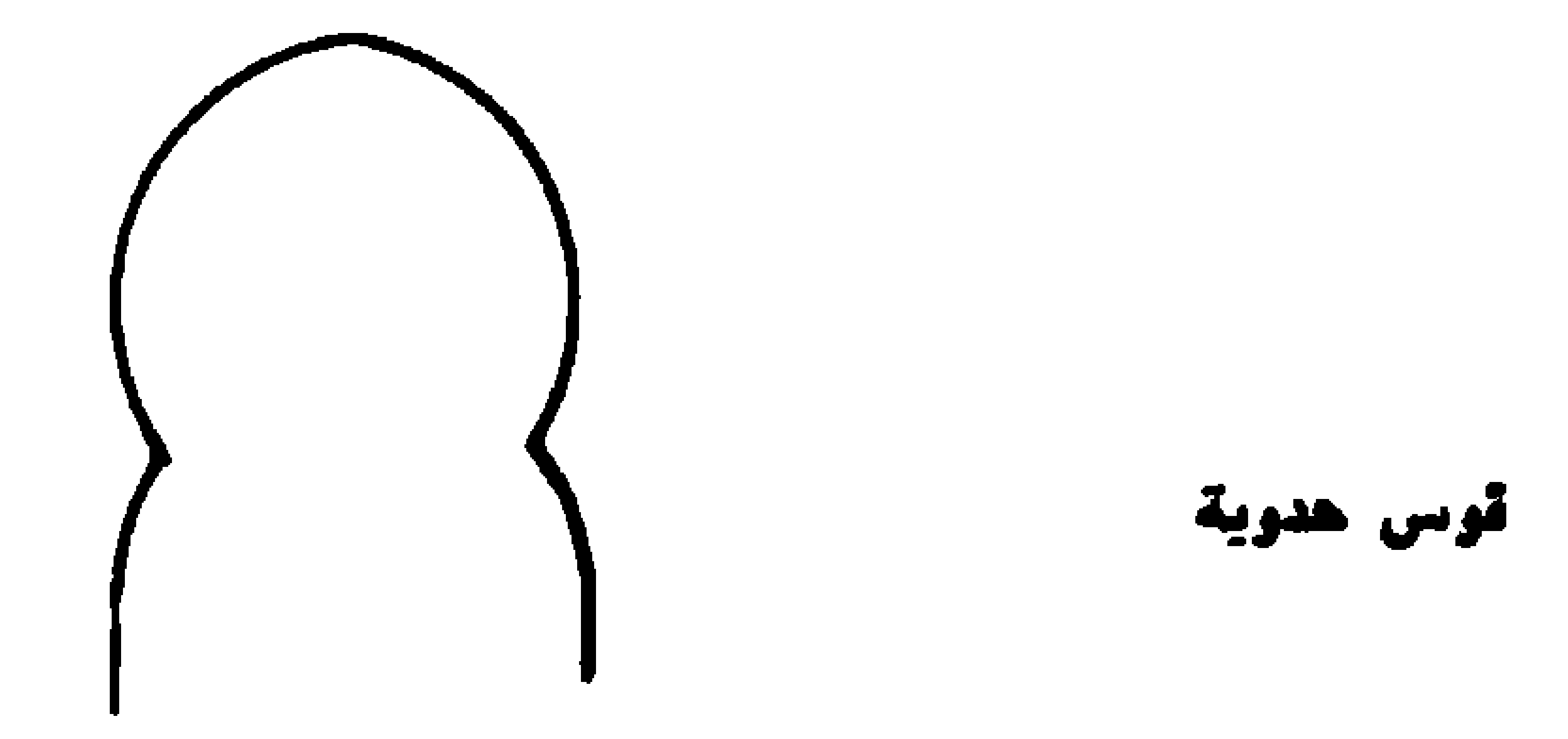
هـ ـ المــــآذن المزدوجــة البـــــرج :

١ ــ مئذنـــة الازهر بداية ألقرن السادس عشر

الملحـــــق رقـــم ٧

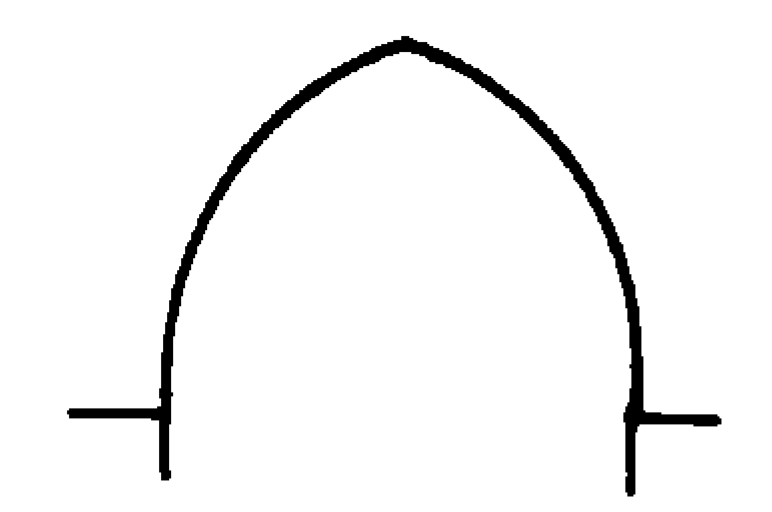
الاقواس العربية



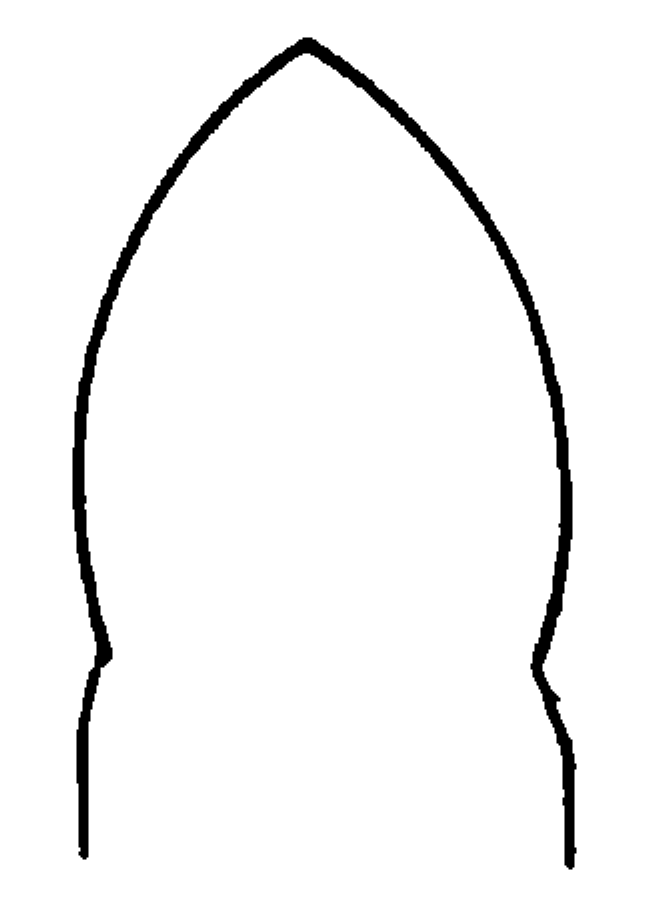




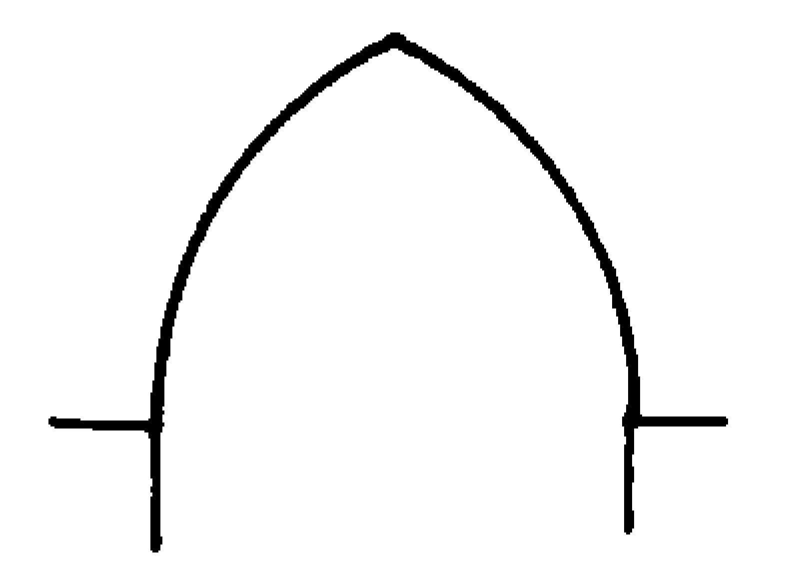
قوس محدبة



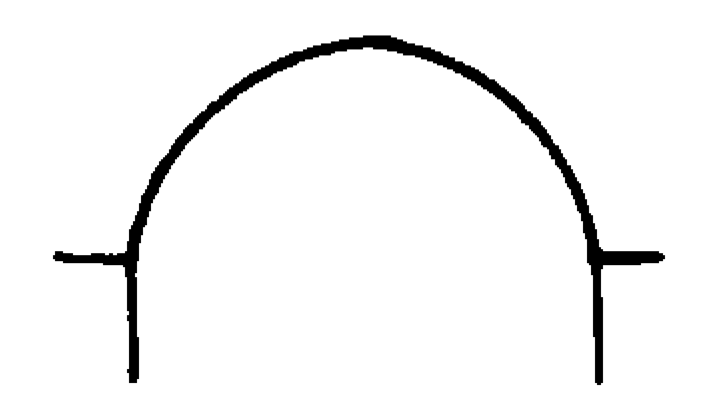
قوس اهليجية



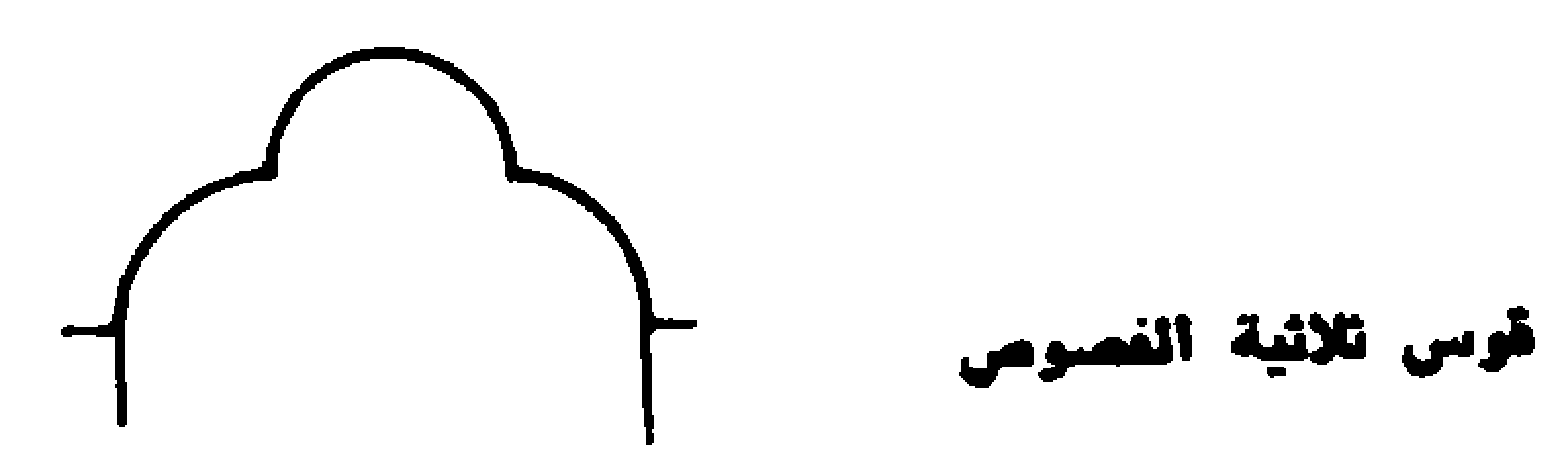
قوس سنانية



قوس مدببة

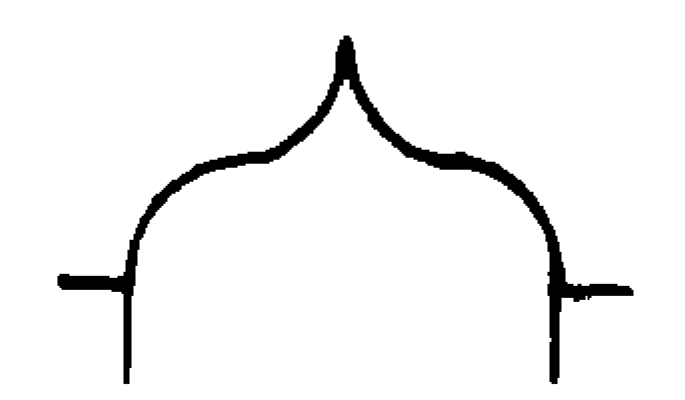


قوس مفلطحة

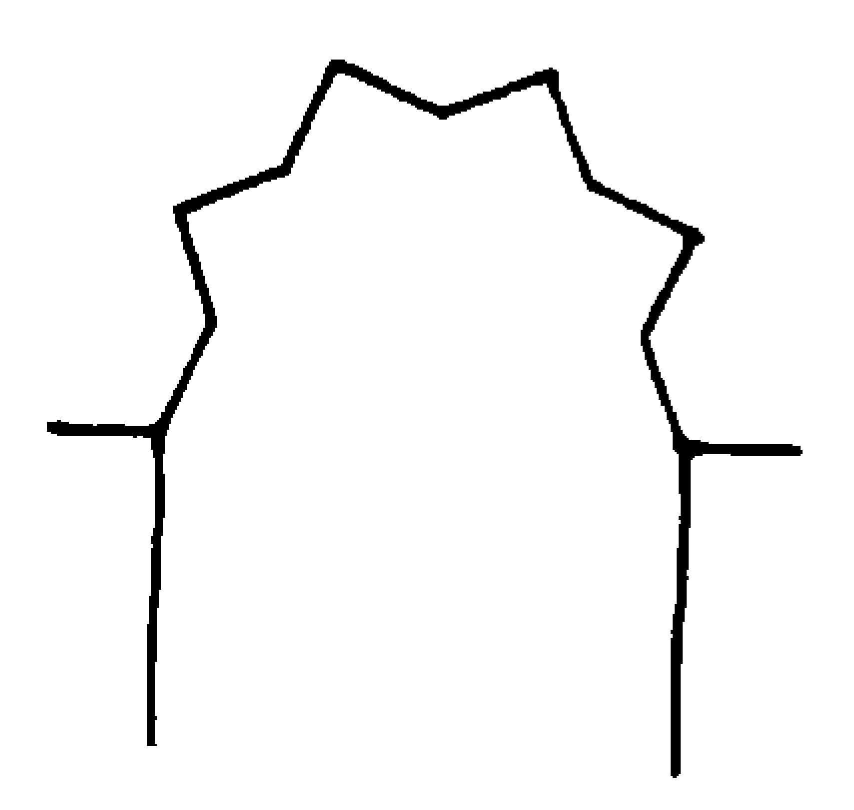




قوس خماسية الفصوص



قوس ضامة



قوس متعرجة

الملحق رقم ٨

شرح الالفاظ والمصطلحات الفنية الواردة في هذا الكتاب والمشار اليها برمز (*)

الاتشفة — برج النار عند الفرس القدماء الذين عبدوا النار وهو مستوحى من الزيقورة

البارثي — نسبة الى البارثيين او الفرثيين ، وهم الفرس القدماء الذين حاربوا السلوقيين واستمر حكمهم حتى عام ٢٢٨ حيث اعقبهم الساسانيون.

الباروك — كلمة مشتقة من الصدف Rocail وهي تسمية لعصر فني امتد خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر في اوروبا كلها . كان الفن فيه شاعريا وتزيينا .

الباوهاوس — Bauhaus كلمة المانية تعني بيت المعمار ، وهي مدرسة ظهرت في فيمار في العشرينات وتهدف الى ربط العمارة والفنون التطبيقية بالابداع

البازيليك — كنيسة ذات مخطط مستطيل ، كانت موجودة في عهد الرومان لالتقاء الحكام والمناظرات .

البصري — مدرسة op. art وهي اتجاه فني يعتمد على خداع البصر ولذلك سمي الفن البصري Optical art ومن ابرز الفنانين البصريين فاساريللي Vasarelli

بوب آرت — مدرسة الـ Popart او الفن الشعبي Popular art وهي اتجاه امريكي شعبي عماده استعمال الاشياء التالفة وسقط المتاع ، مثل علب السردين وزجاجات الكولا ، موضوعا للرسم .

بهايستون — Behistun صخرة في كرمنشاه ، همدان في ايران على رسوم نافرة تمثل دارا الاكبر تحت حماية أهورا مازدا ونحته كتابة بالمسمارية بالعيلامية والبابلية مع الفارسية القديمة وعن هذه الكتابة اكتشف راولنسون Rawlinson ١٨٣٥ — ١٨٤٧ الكتابة المسمارية .

البيغماليونية — Pygmalionisme ، نسبة الى النحات القديم بيغماليون الذي عشق تمثاله غالاتيه Galatee وتفاقم عشقه حتى أشفقت عليه فينوس فنمت تمثاله الحياة ليتزوجه .

بلينوس — Pline الصغير او الشاب (وهو ابن اخ بلينوس الكبير مؤرخ العلوم عند الرومان) عاش في القرن الاول ، وهو صديق تراجان ، مؤرخ وكاتب عن اخلاق القدماء من الرومان .

بهزاد — مصور فارسي شهير ولد في هراة ١٤٤٠ م وذاع صيته في عهد الصفويين في تبريز ١٥٠١ ، ولقد زين بصوره الرائعة المحفوظ بعضها في المتحف البريطاني ودار الكتب في القاهرة اشهر المخطوطات مثل المنظومات الخمسة للشاعر نظامي والبستان .

بوزار — هي المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس
Ecole National Superieure des Beaux-Arts a Paris
ويطلق على اساتذتها وطلابها اسم البوزاريين .

تغفيل — anonymement اي اغفال كل مظهر واقعي مألوف .

ترقين — Illustration وهو التصوير الايضاحي في المخطوطات والمطبوعات .

الجميادو — كلمة اسبانية محرفة عن العربية (الاعجمي) . وهي الكتابة العربية بلغة اسبانية .

حنت — هو الجسر من الحجر الذي يقوم فوق النوافذ والابواب ويسمى الاسكفة Lanteau

دور شاروكين — قصر اشوري في مدينة خورسباد شمالي الموصل .

دوري — نظام معماري اغريقي وروماني مقياس العمود فيه ٥ر٥/١ وليس له تاج بل صلب مائل والتسمية من اسم مقاطعة دوريا .

روكوكو — Roccoco هو فن باروكي في فرنسا ، القرن الثاني عشر ، اهتم بموضوعات البلاط .

رقش العربي — Arabesque هو الرسم التجريدي الهندسي والليّن الذي ابدعه العرب .

رومانتيسم — Romantisme وهي نزعة شاعرية خيالية في الفن والادب تزعمها في التصوير دولاكروا Delacroix وفي الشعر هوغو Hugo وفي النحت رود Rude وردان Rodin

الزيقورة — هرم مدرج مؤلف من ثلاث طبقات (السومرية) او سبع طبقات (الكلدانية) او ثمانية طبقات « الاشورية » وفي اعلاها الحرم ، وفيه سرير ومائدة وكانت الزيقورة ترمز الى طبقات السماء وكل طبقة ممثلة بكوكب يعادل الهة .

الساكف — Architrave هو الجسر من الحجر الذي يقوم فوق الاعمدة في واجهات المعابد الاغريقية .

الطبان — Entablement هو الجزء المعماري المحمول على الاعمدة في واجهه المعبد الاغريقي .

كورنثي — نظام معماري اغريقي مقياس العمود فيه $\frac{1}{9}$ وتاجه مزين باوراق الاقنة

كونفوشيوسيه — عقيدة وفلسفة صينية اوجدها كونفوشيوس (٤٧٩ — ٥٥١) ق .م وتقوم على الاخلاص الكامل للتقاليد والعادات القومية والعائلية .

المنممات — Miniature وهي الرسوم الدقيقة التي كانت تزين المخطوطات العربية والاسلامية .

النهجية — Manierisme اتجاه ظهر في اوروبا وخاصة في ايطاليا وفرنسا عقب عصر النهضة سار فيه الفنانون كل على نهج خاص به ، في التكوين او التظليل او التلوين .

الهمداني — هو ابو محمد الحسن بن احمد صاحب كتاب الاكليل (في تاريخ اليمن) حقق الجزء الثاني منه الاب انستاس الكرملي ، بغداد ١٩٣٠ .

اوغاريتية — لهجة عربية كنعانية وسميت نسبة لاوغاريت (راس الشمرة) التي ترجع الى عام ١٥٠٠ ق . م وتقع قرب اللاذقية .

اوقيانوس — فن الاوقيانوس هو فن الشعوب المتخلفة التي تقطن جزر الاوقيانوس .

اولمبية — المقاييس الاولمبية ، نسبة الى الاولمب جبل الابطال ، حيث كان الجمال الامثل في المقاييس الرياضية المعبرة عن القوة .

الايقوني — نسبة الى الايقونة Icone وهي العمل الفني الذي يمثل المسيح او العذراء او القديسين .

الايكونوكلازم — محاربة عبادة الايقونات ، وهي حرب قامت في القسطنطينية ضد رجال الدين لمنعهم من عبادة الايقونات في القرن الثامن ميلادي .

ايكونوستاز — هو واجهة المذبح في الكنائس وعليها الايقونات اي الصور الدينية .

ايوني — نظام معماري اغريقي وروماني مقياس العمود فيه $\frac{1}{8}$ وتاجه محلزن من جهاته الاربعة والتسمية من اسم مقاطعة ايونيا .

ايبلائية — اقدم لهجة عربية اكتشفت عام ١٩٧٥ وسميت نسبة الى مدينة ايبلا التي ترجع الى عام ٢٤٠٠ ق.م — وتقع جنوبي حلب .

اهـــم المراجع بالعربيـــة

ايتنهاوزن ــ التصوير عند العرب . ترجمة عيسى سلمان ، طه التكريتي ــ بغداد ١٩٧٤ .

ابن بطوطة ــ تحفة النظار ــ باريس ٨٧٤ ــ ١٨٧٩ .

ابن النديم ــ الفهرست ــ طبعة الاستقامة ــ مصر

ابو حيان التوحيدي ــ رسائل ابي حيان ــ تحقيق ابراهيم الكيلاني ــ بيروت .

بهنسي ، عفيف ــ تاريخ الفن والعمارة ــ جامعة دمشق ــ دمشق ١٩٦٤ .

ــ اثر العرب في الفن الحديث ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٧٠

ــ علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ــ الاعلام ــ بغداد ١٩٦٨

ــ الفن والقومية ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٦٣

ــ الفن والثوره ــ الاعلام ــ بغداد ١٩٧٢

ــ الاسس النظرية للفن العربي ــ هيئة الكتاب ــ القاهرة ١٩٧٤

ــ معجم مصطلحات الفنون (ثلاثي اللغات) ــ مجمع اللغة العربيه ــ دمشق ١٩٧٠ .

ــ الفن الاسلامي ــ ترجمة عن جورج مارسيه ــ دمشق ١٩٦٥ .

ــ تكون الفن الاسلامي في بلاد الشام ــ الحوليات العربية السورية ــ دمشق ١٩٧٢ .

ــ مشكلة المدينة العربية القديمة ــ الحوليات العربية السورية ــ دمشق ١٩٧٣ .

ــ القصور الشامية في العهد الاموي وزخارفها ــ دمشق ١٩٧٥ .

ــ شروط تكون المدينة العربية ــ الحوليات العربية السورية ــ دمشق ١٩٧٥ .

بشر فارس ــ سر الزخرفة الاسلاميه ــ منشورات المعهد الفرنسي ــ القاهرة ١٩٥٢

حتي وجرجي وجبور ــ تاريخ العرب ج ١ . طبعة ٤ ــ دار الكشاف ــ بيروت ١٩٦٥

ديماند ــ الفنون الاسلامية ــ ترجمة احمد محمد عيسى ــ القاهرة ١٩٥٤ .

سلمان عيسى – الوسطي منشورات وزارة الاعلام – بغداد ١٩٧٢

عز الدين ، ناجي – مصور الخط العربي – مكتبة النهضة – بغداد .

علي جواد – تاريخ العرب قبل الاسلام .

القلقشندي – صبح الاعشى في صناعة الانشا ج ٣ المطبعة الاميرية – القاهرة ١٩١٣

منجد ، صلاح – تاريخ الخط العربي – دار الكتاب – بيروت ١٩٧٢ .

موريسوم ، غ – الفن الاسلامي في اسبانيا – ترجمة لطفي عبد البديع – دار الكتاب العربي القاهرة .

نعيمي ، عبد القادر – الدارس في تاريخ المدارس – تحقيق جعفر الحسني – طبع المجمع العلمي بدمشق ١٩٤٨ – ١٩٥١ .

ولفنسون – تاريخ اللغات السامية – القاهرة ١٩٢٩ .

ياقوت الحموي – معجم البلدان ج ٢ – طبعة مصر ١٩٠٦ .

المـراجـع الاجنبيـة

P. Amiet : L'art antique du Proche-Orient, Mazenod, Paris 1977

E. Atil : Art of the Arab World, Washington D. C. 1975

J. Berque : Les Arabes, Sindbad, Paris 1973

M. Brion : L'art abstrait - Paris, Ed. Albin Michel, 1962

P Biraben : Essai de philosophie de l'Arabesque (Actes du XIVI Congreés International des Orientalistes) Alger, 1906, 2 partie Ernest Leroux - Paris 1907

T. Burkhardt : Art of Islam - Language and meaning world of Islam festival - London 1976

K.A.C. Creswell : Early Muslim Architecture, Oxford 1932-1940

P. A'Avesne : La décoration arabe - Paris 1908

E Delorey : Picasso et l'Orient Musulman - Gazette des Beaux Arts, 1925

R. Dussaud : Pénétration des Arabes en Syrie avant l'Islam - Paris 1955

S.Y. Edgerton Jr : La perspective linéaire et l'esprit occidental - Paris, Cultures III, n 3, 1976

R. Ettinghausen : La peinture arabe, Swira 1969

H. Fathi : Construire avec le peuple, Ed. Sindbad - Paris 1970

O. Grabar : The formation of Islamic Art - Yale, 1973

R. W. Hamilton : The sculpture of living-room - Khirbet al Mafjar, The Quarterly of Dept. Anti, Palestine, Vol. XIV, p. 109

E. Herzfeld : Di Genesis der Islamischen Kunst

٧. Ibich : The Islamic city (Economical Institutions) - Coloquium Cambridge 1976

Lämmens : La Badia et la Hira - dans le siècle des Omeyyades, 1930

G. Le Bon : civilisation des Arabes, Bib. de Firmin, Didot Paris, 188

G. Marçais : L'art Musulman - P. U. F., 1962

L. Massignon : Les méthodes de rèalisation de l'Islam

H. Nachabi : The Islamic city (Educational Institutions) - Colloqium - Cambridge 1976

A. Papadopoulo : L'esthétique de l'art musulman - La peinture, 6 vols. Paris - Lille, 1972

A. Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman - Mazenod, Paris

G. Pettinato : The Royal Archives of Tell Mardikh (Ibla) - Biblical Archaeologist - May 1976

I Said & A. Parman : Geometric concepts in Islamic art - London 1977

J. Sauvaget : La mosquée omeyyade de Medine, Alep - 1947

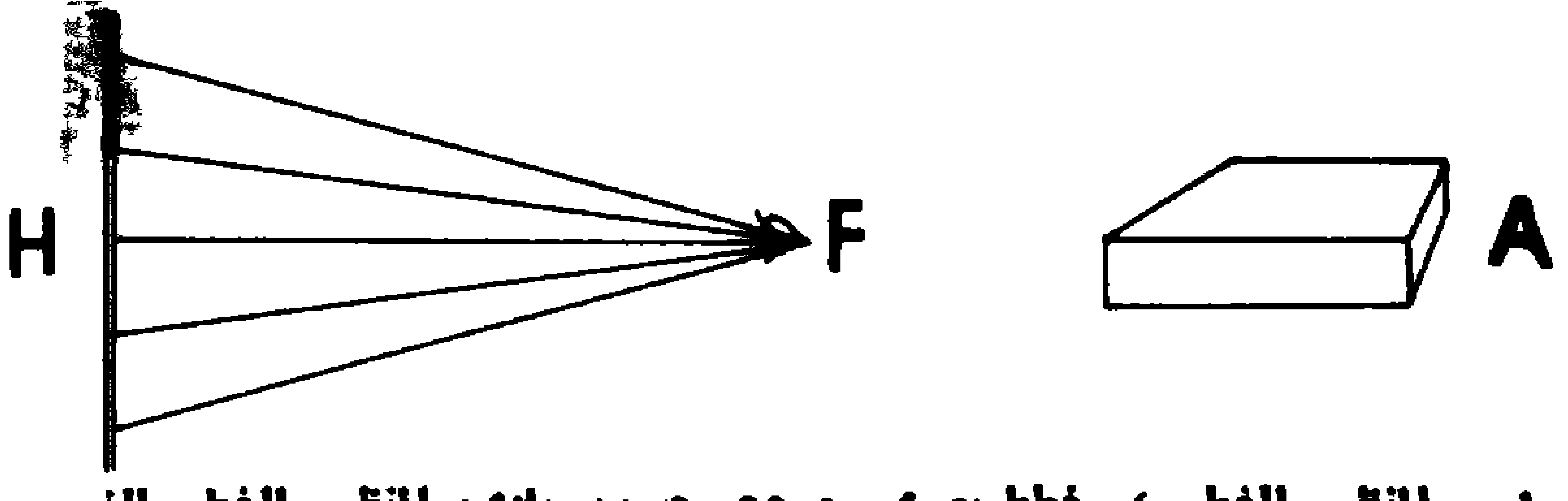
H. Sauvaire : Description de Damas - Journal asiatique, série III VII 1894 - 1896

M. Sijelmassi et A. Khatibi : L'art calligraphique arabe- Casablanca, 1974

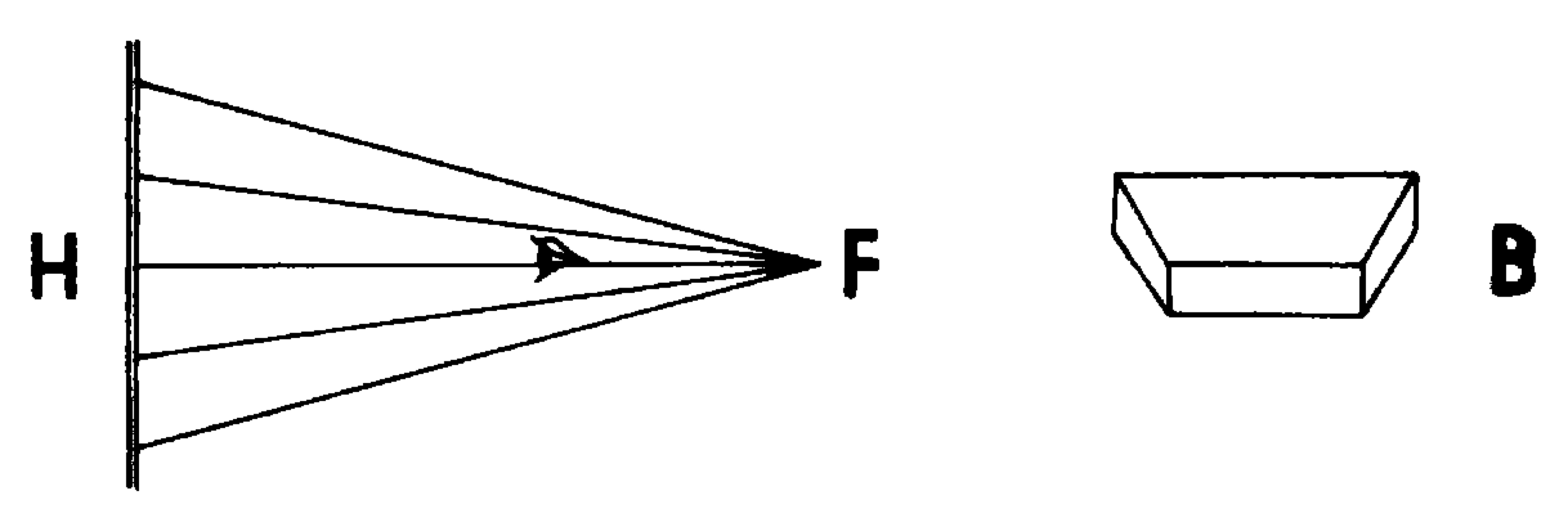
J. Starcky : Petra et la Nabatène, Sup. de la Dict. de la Bible, Paris, 1975

W. Worringer : Abstraktion und Einfühlung - Munich 1908.

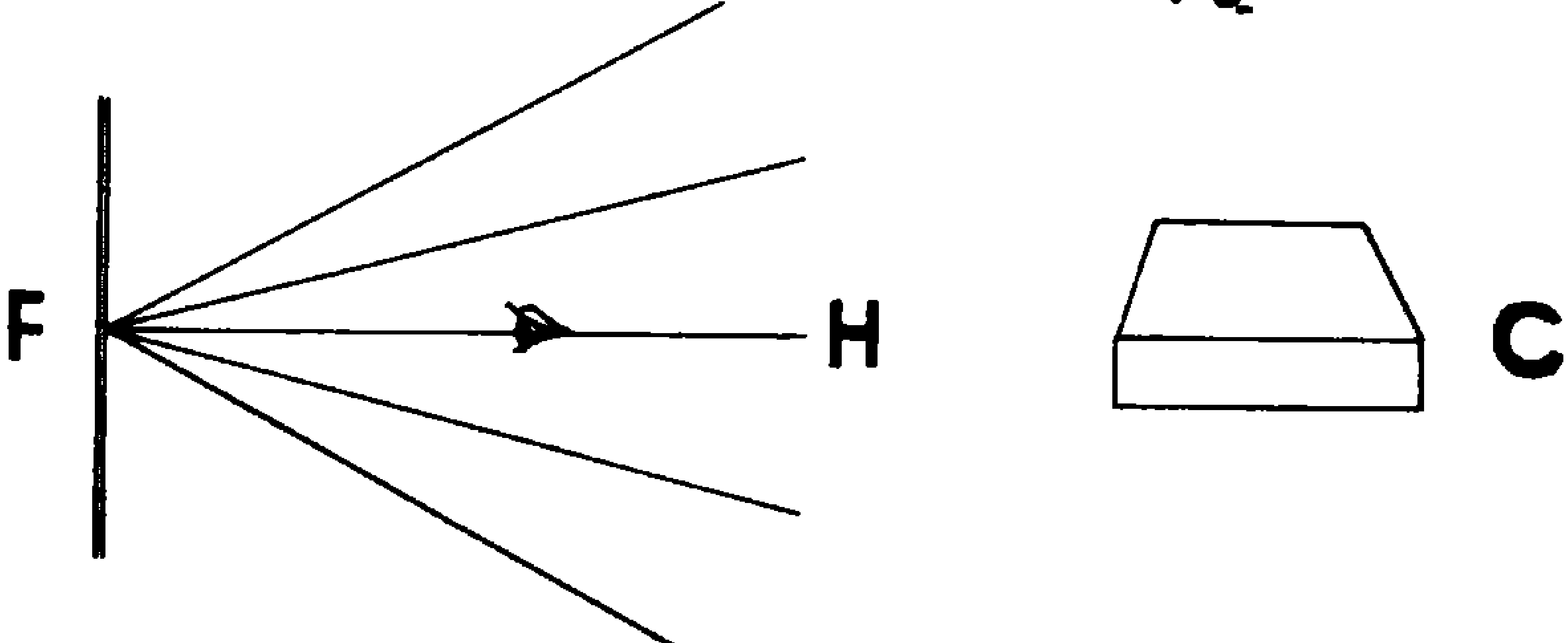
الأشـكال المصـورة



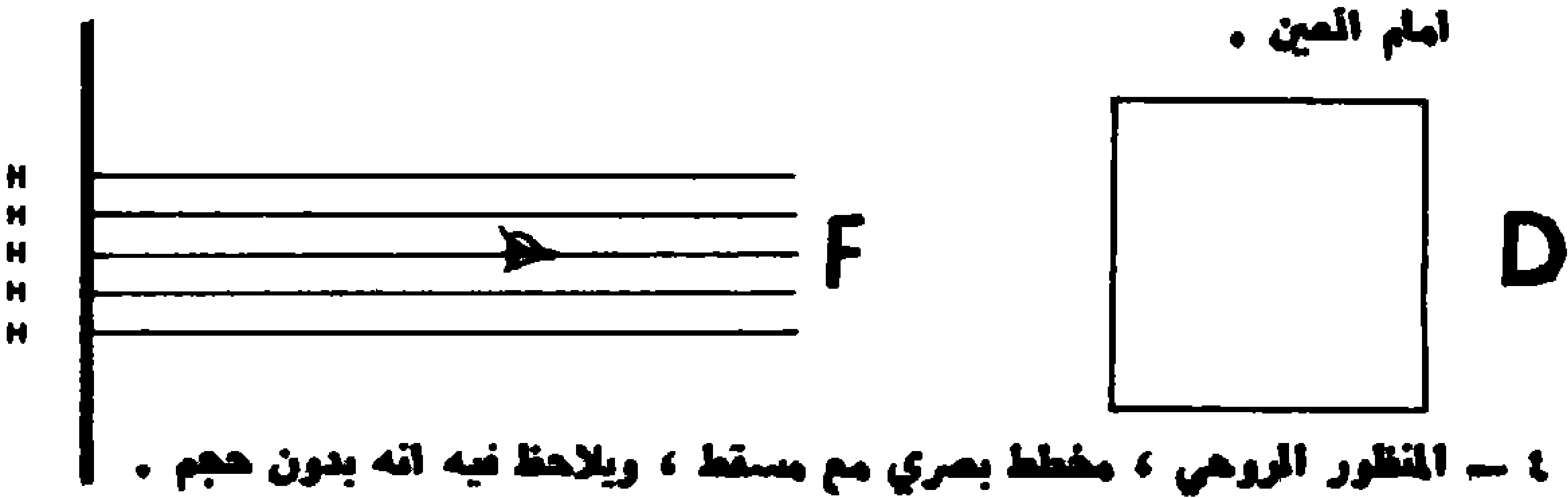
١ ــ المنظور الخطي ، مخطط بصري مع حجم حسب مبادىء المنظور الخطي الغربي



٢ ــ المنظور الهندي ، مخطط بصري مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقــــع خلف العــين .



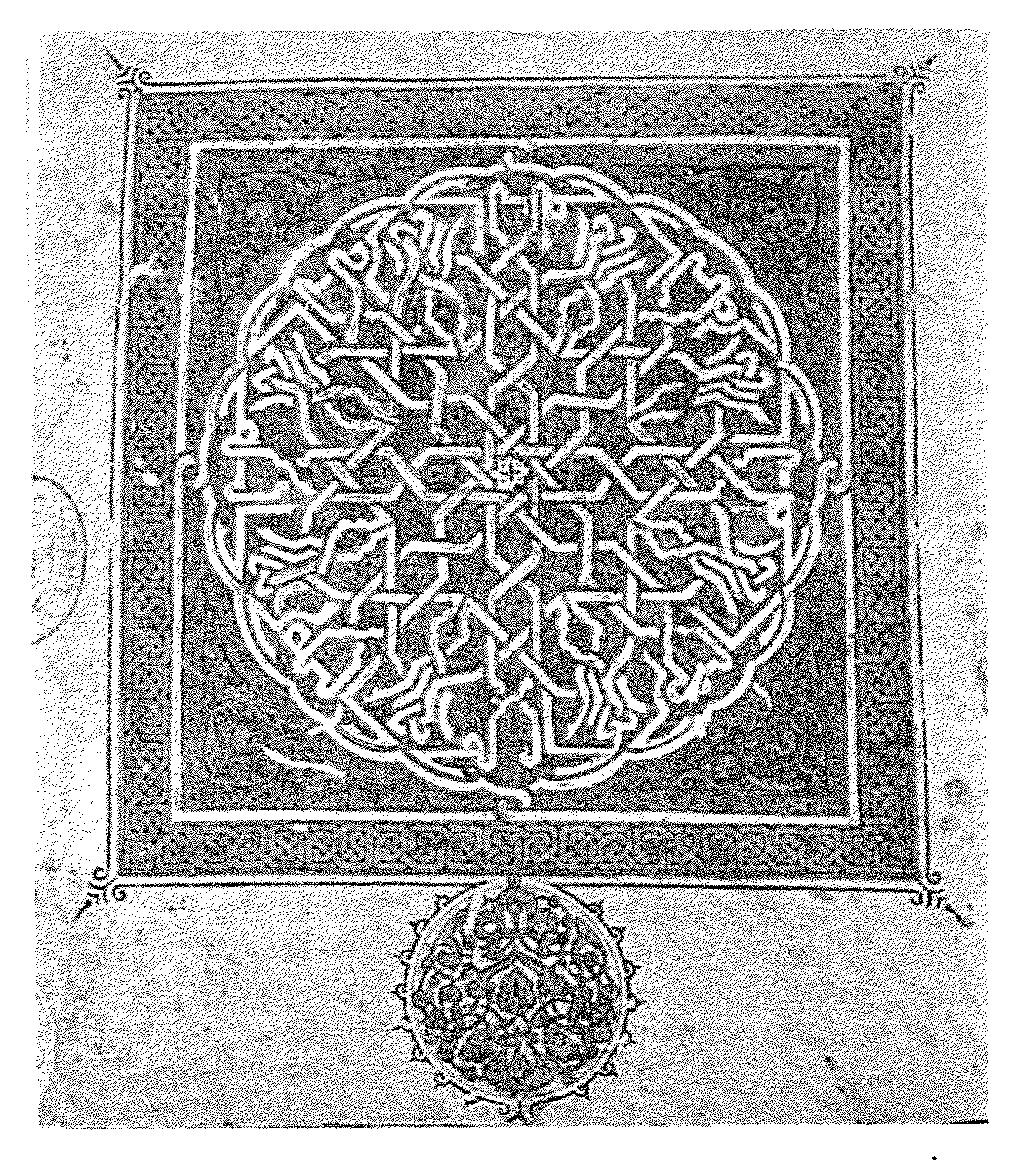
٣ ــ المنظور الصيني ، مخطط بصري مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع امام العين .



٤ ــ المنظور الروحي ، مخطط بصري مع مسقط ، ويلاحظ فيه انه بدون حجم .



١٩ ـ نموذج الرقش العربي اللين ، الرمي ـ ونلاحظ علاقته بالخط .



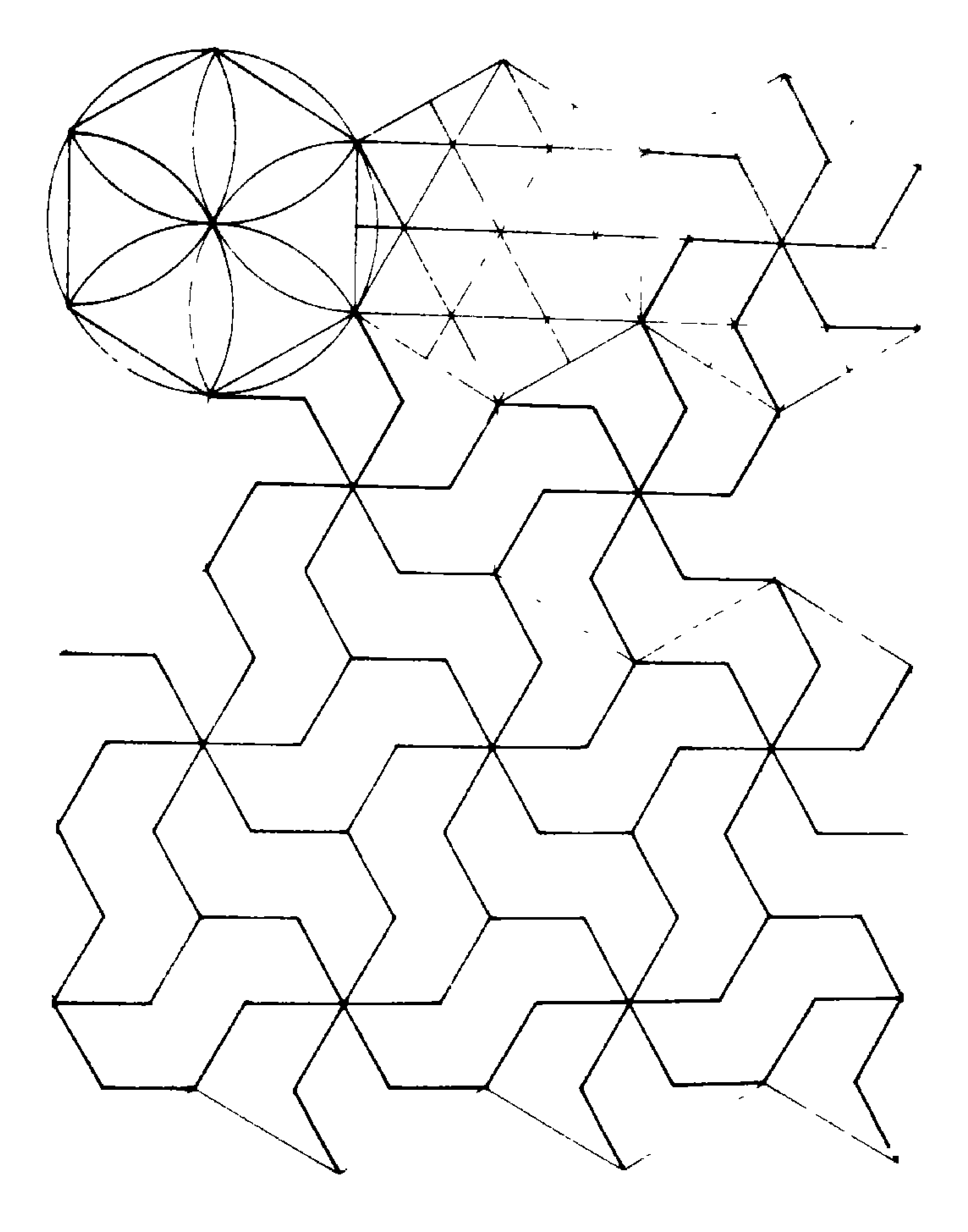
٢٠ — نموذج الرقش العربي الهندسي — الخيط — ونلاحظ علاقته بالخـط .



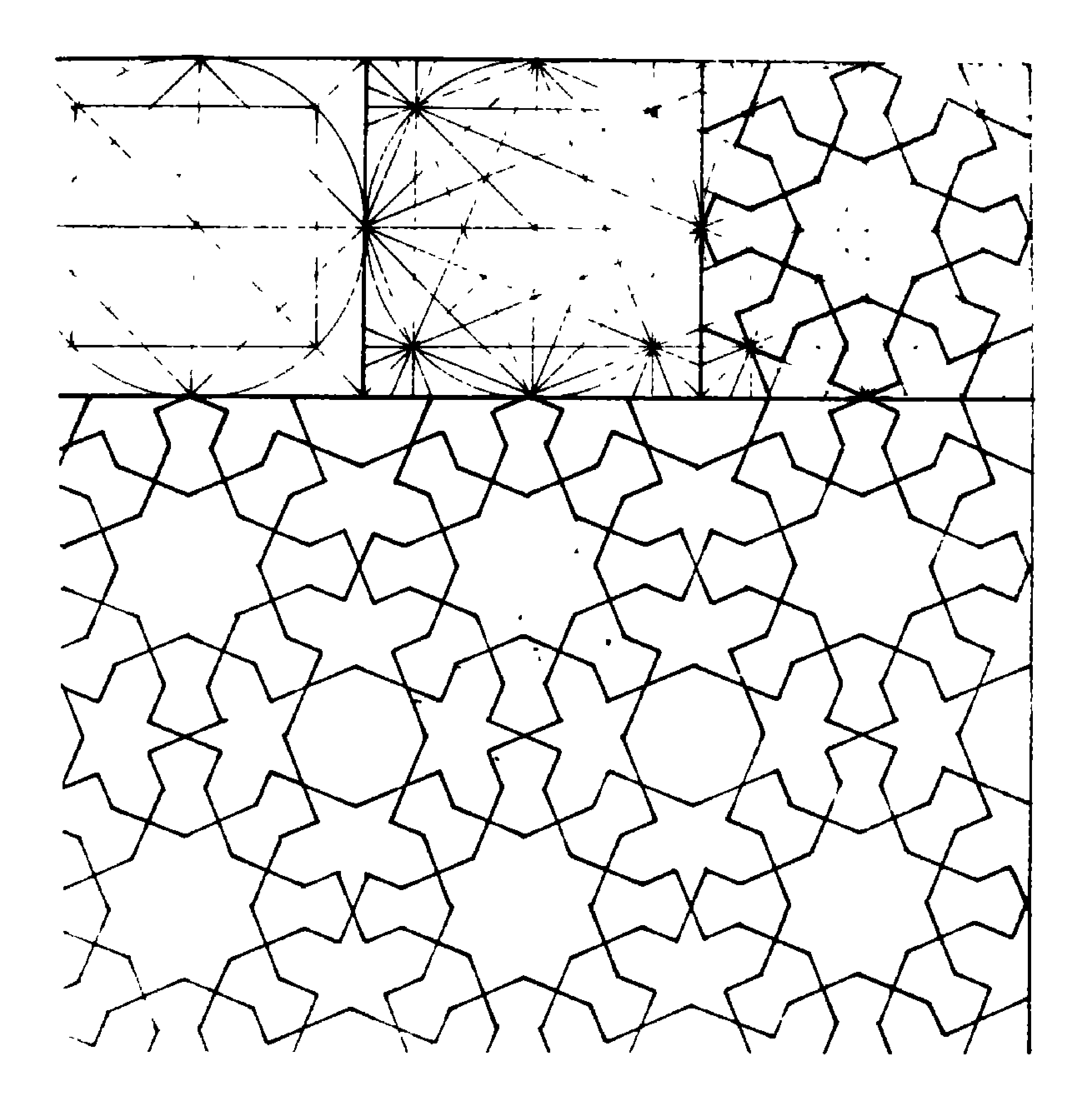
٢١ — صورة من مخطوط كليلة ودمنة ، الارنب وملك الفيلة في بئر القمر — سورية ١٣٥٤ م .



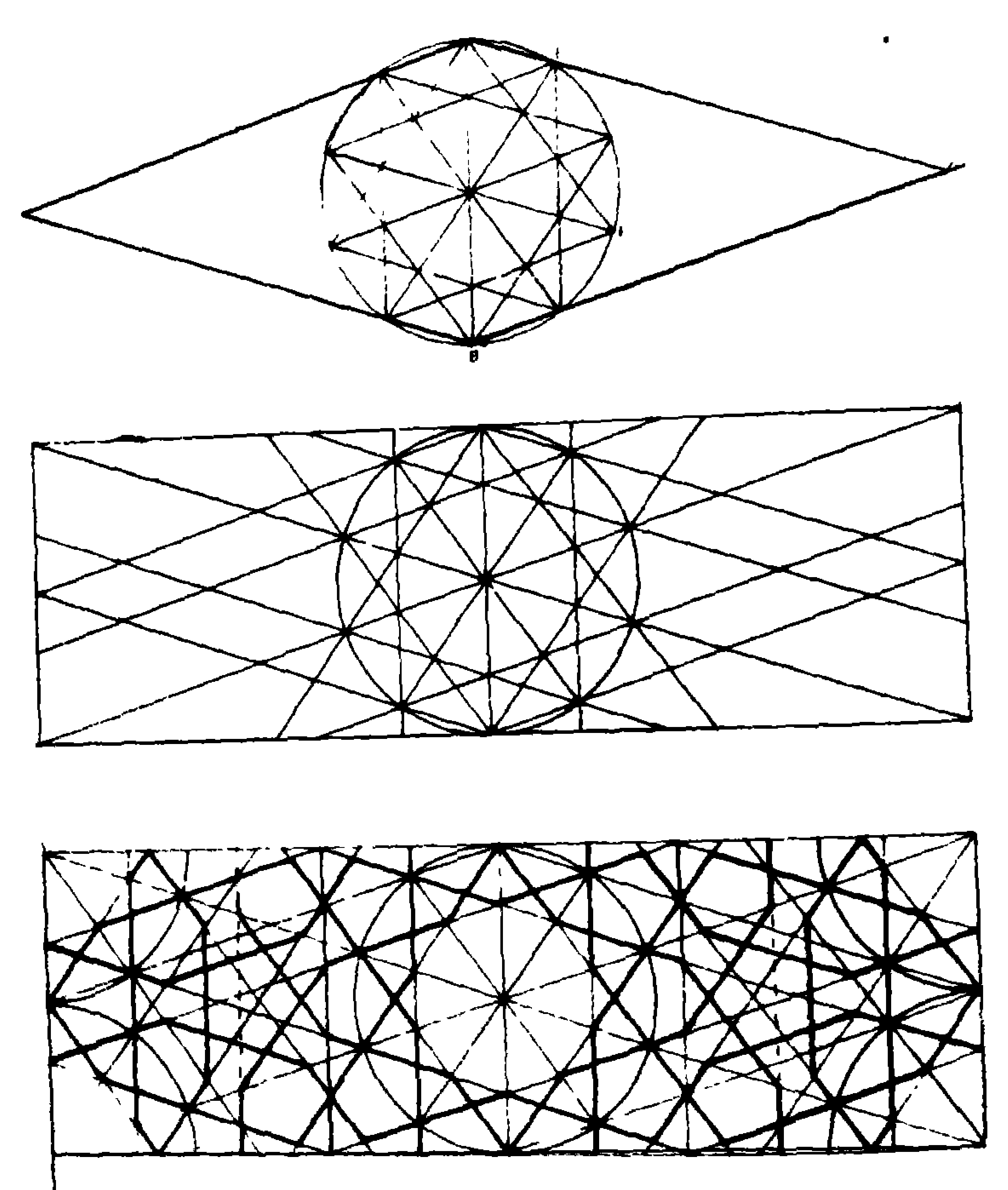
٢٢ ـ صورة من مخطوط قصة رياض وبياض ، الناعورة وتحمل شكل جامة هندسية ـ المغرب ١٢٥٠ م



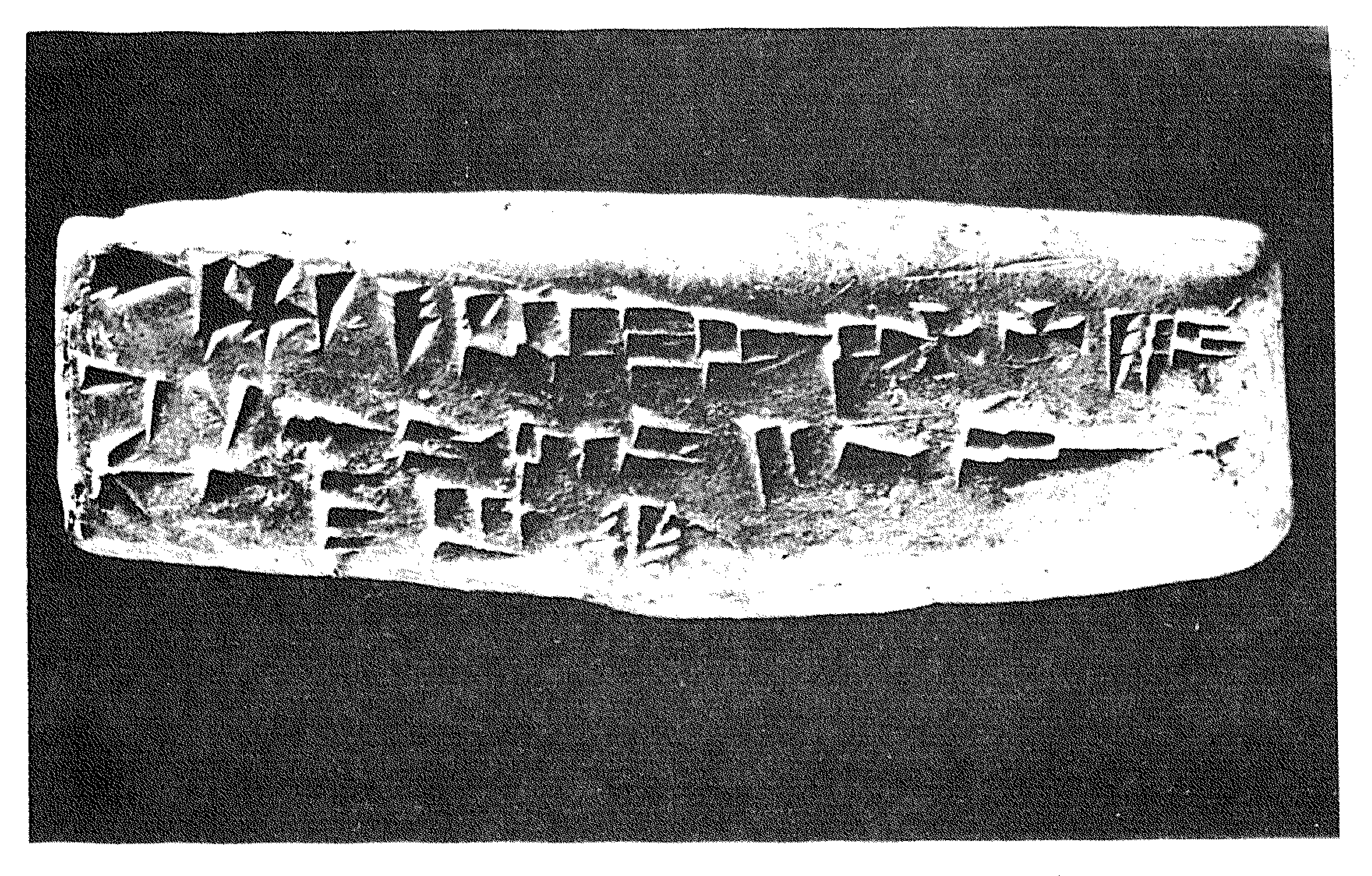
٢٣ ـ الشكل السداسي والنجمة السداسية والتكوينات المنبثقة عنها .



٢٤ ــ الشكل الثماني والنجمة الثمانية والتكوينات المنبثقة عنها



٢٥ – الشكل العشاري والنجمة العشارية والتكوينات المنبثقة عنها .



٢٦ ـ ابجدية اوغاريت ـ رأس الشمرة ـ سورية . اول ابجدية في العالم كتبت بالمسمارية على رقيم من الطين ، محفوظة في متحف دمشق .

عربي قديم	نبطي	فينيقي	يوناني قديم	لاتيني
				A
				B
				C
				Δ
				H
				U
				Z
				H
				Y
				K
				L
				M
				N
				F
				S
				R
				T

٢٧ – جدول الاحرف الابجدية مقارنة
بين الابجديات القديمة

دنه نفسو فهرو

بن سلي ربو جذيمه

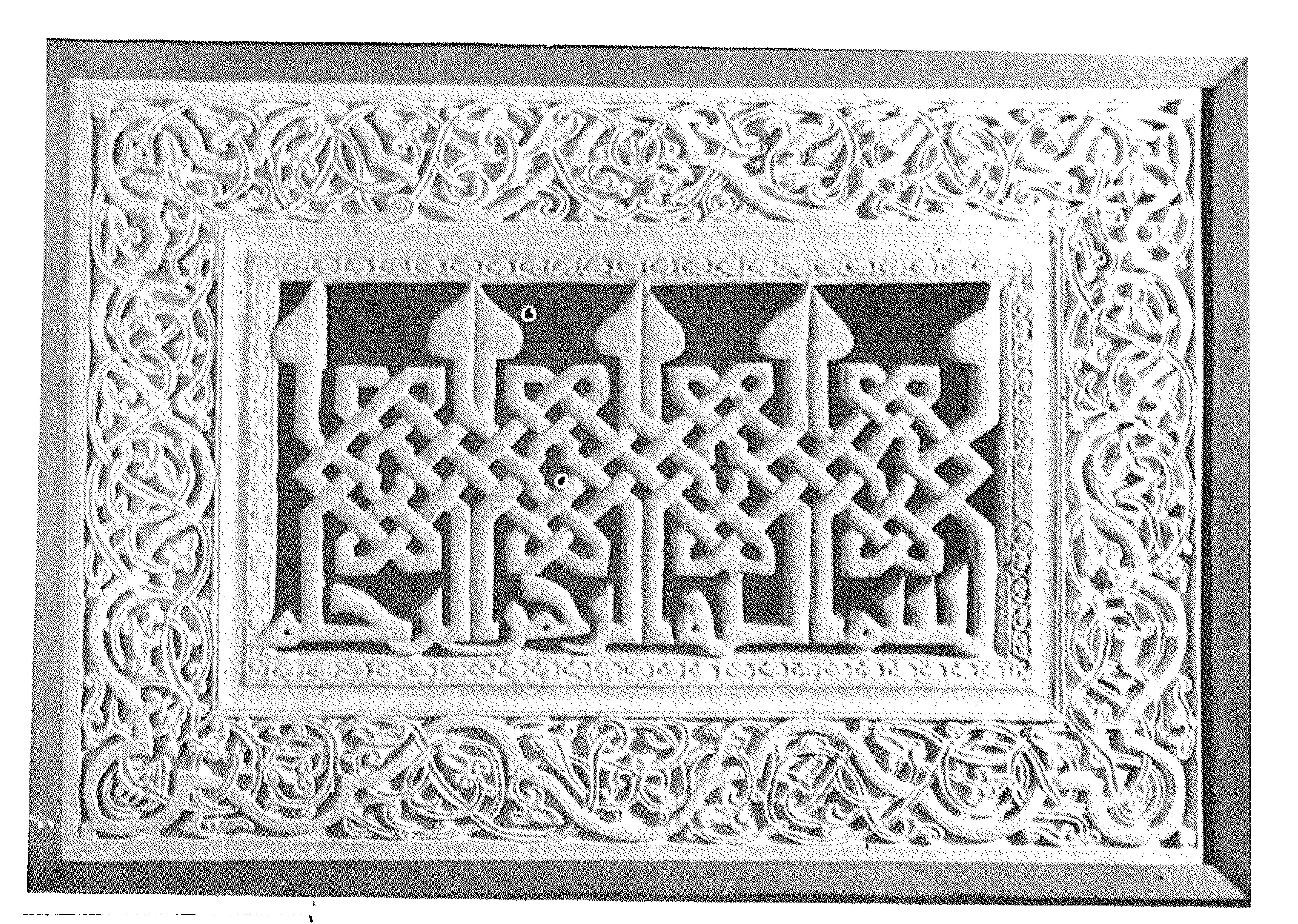
ملك تنوخ

٢٨ — كتابة ام الجمال — وترجع الى القرن الثالث الميــــلادي

أنا شـر حبيل بر (بن) ظلمو بنيت ذا المرطول

سنة ٤٦٣ بعد مفسد خيبر بعام

٢٩ — كتابة حران — حوران — ومؤرخة في عام ٤٦٣ ويعادل ٥٦٨ ميلادي



٣٠ — نموذج من الخط الكوفي



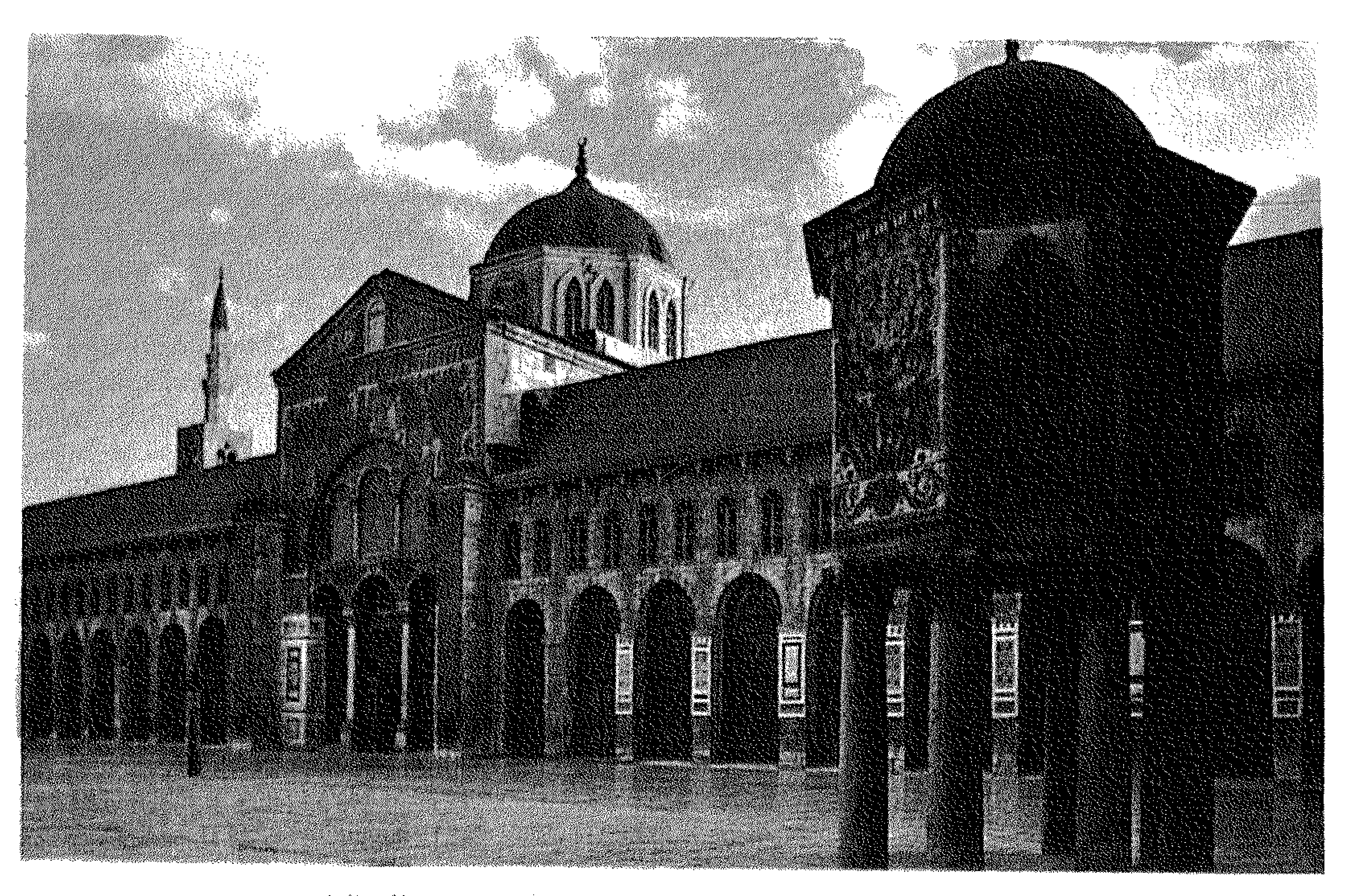
٢١ — نموذج من الخط الثلث



٢٢ — نموذج من الخط المغربي

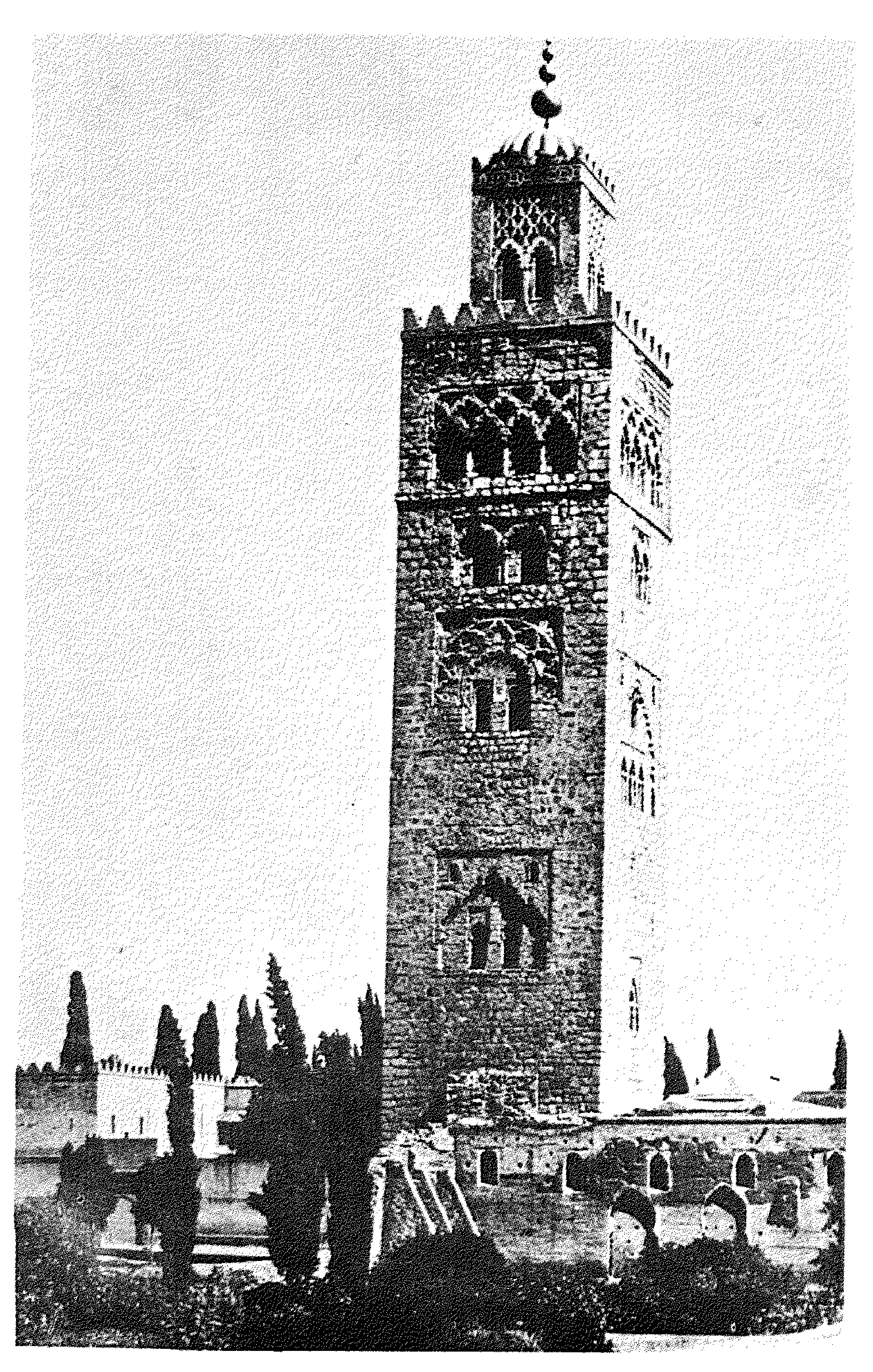
٣٢ — مشهد مدينة عربية — دمشق .

٣٤ ـ المدرسة النظامية من الداخل ـ بغداد

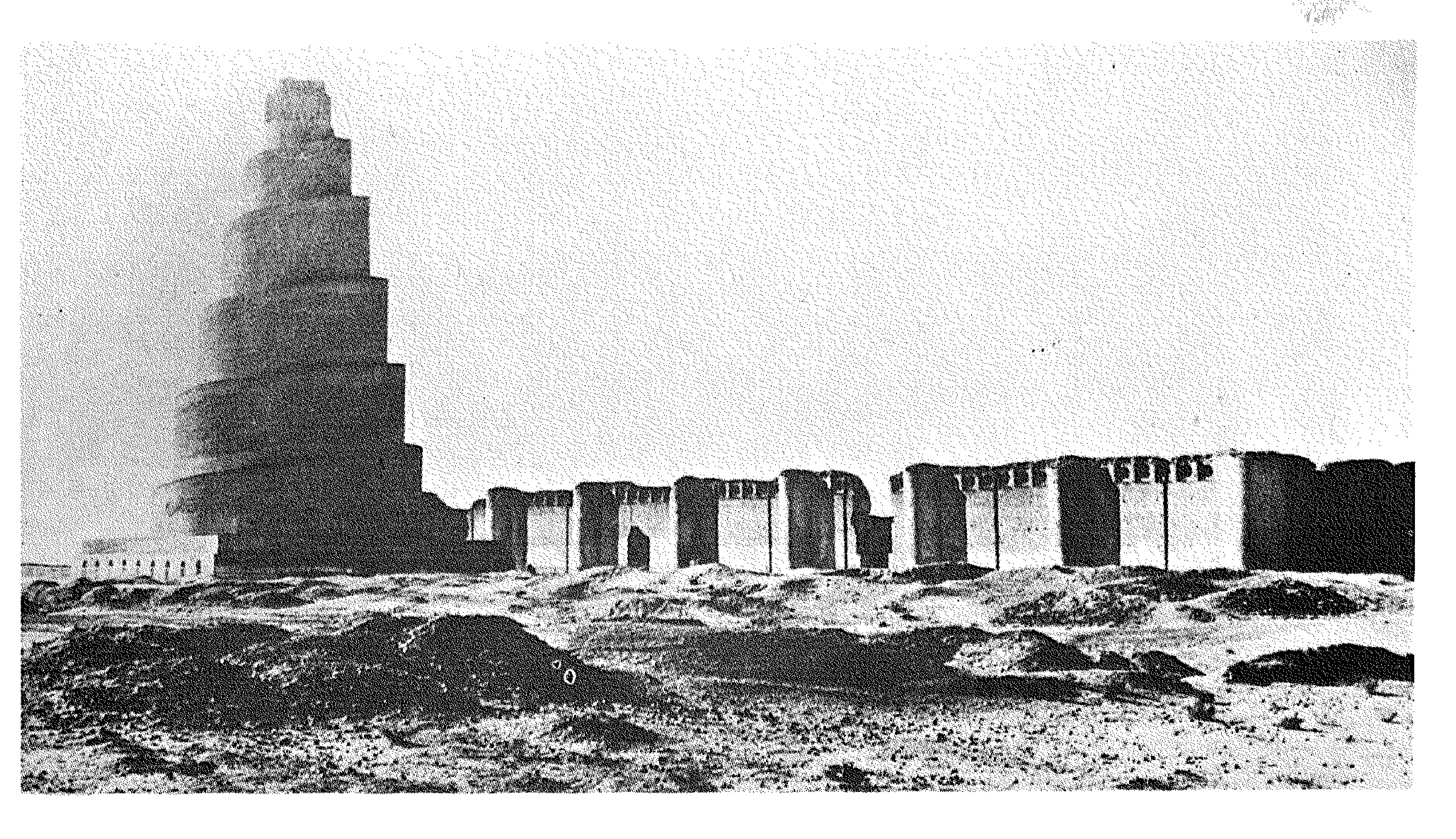


٣٥ – الجامع الاموي الكبير في دمشق – منظر من الصحن – بناه الوليد بن عبد الملك .

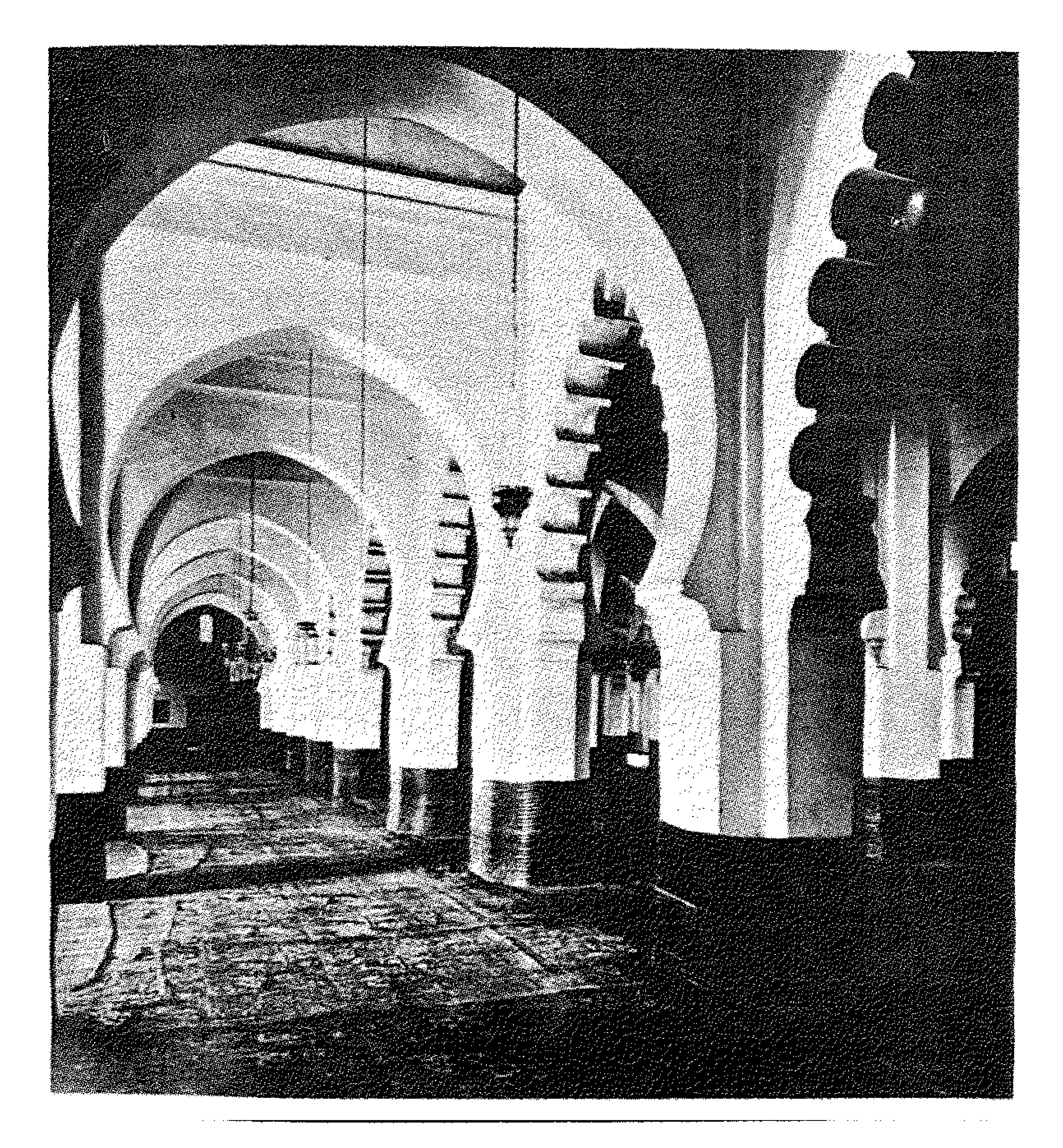
٣٦ — مسجد القيروان — تونس .



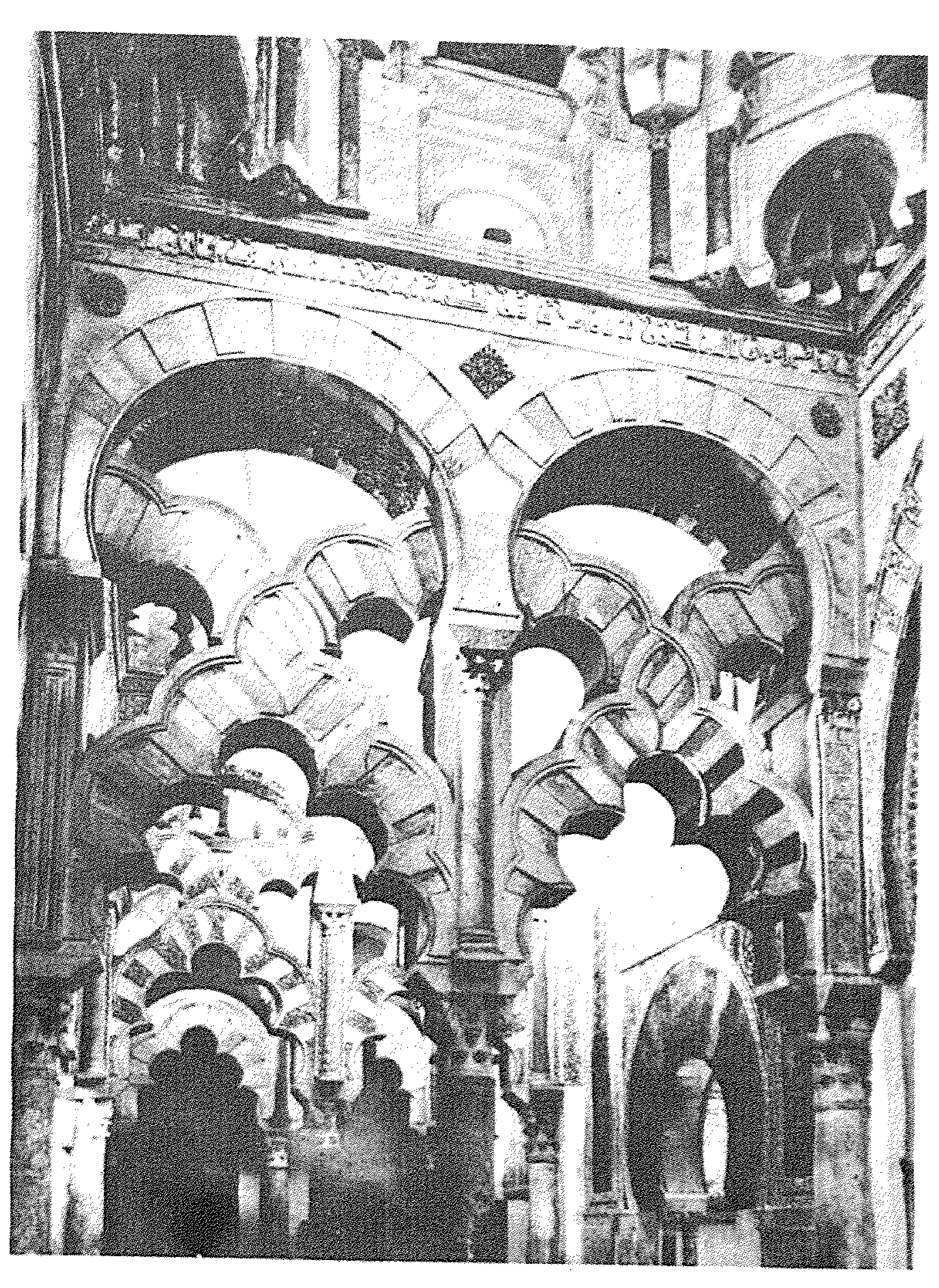
٣٧ ـ مئذنة الكتبية ـ مراكش ـ المغرب



٣٨ — مئذنة الملوية — سامراء — العراق

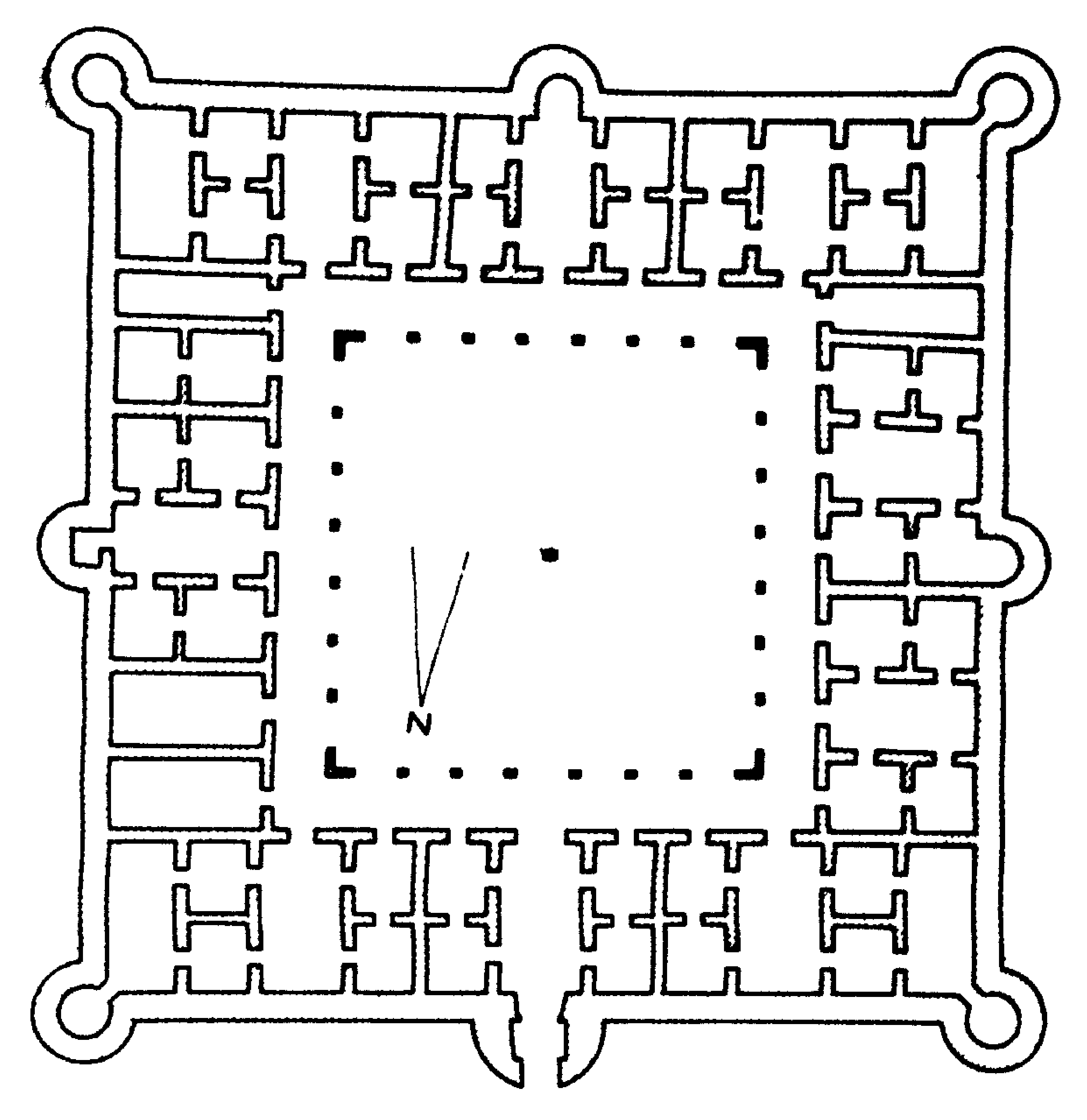


٣٩ ـــ مسجد الجزائر

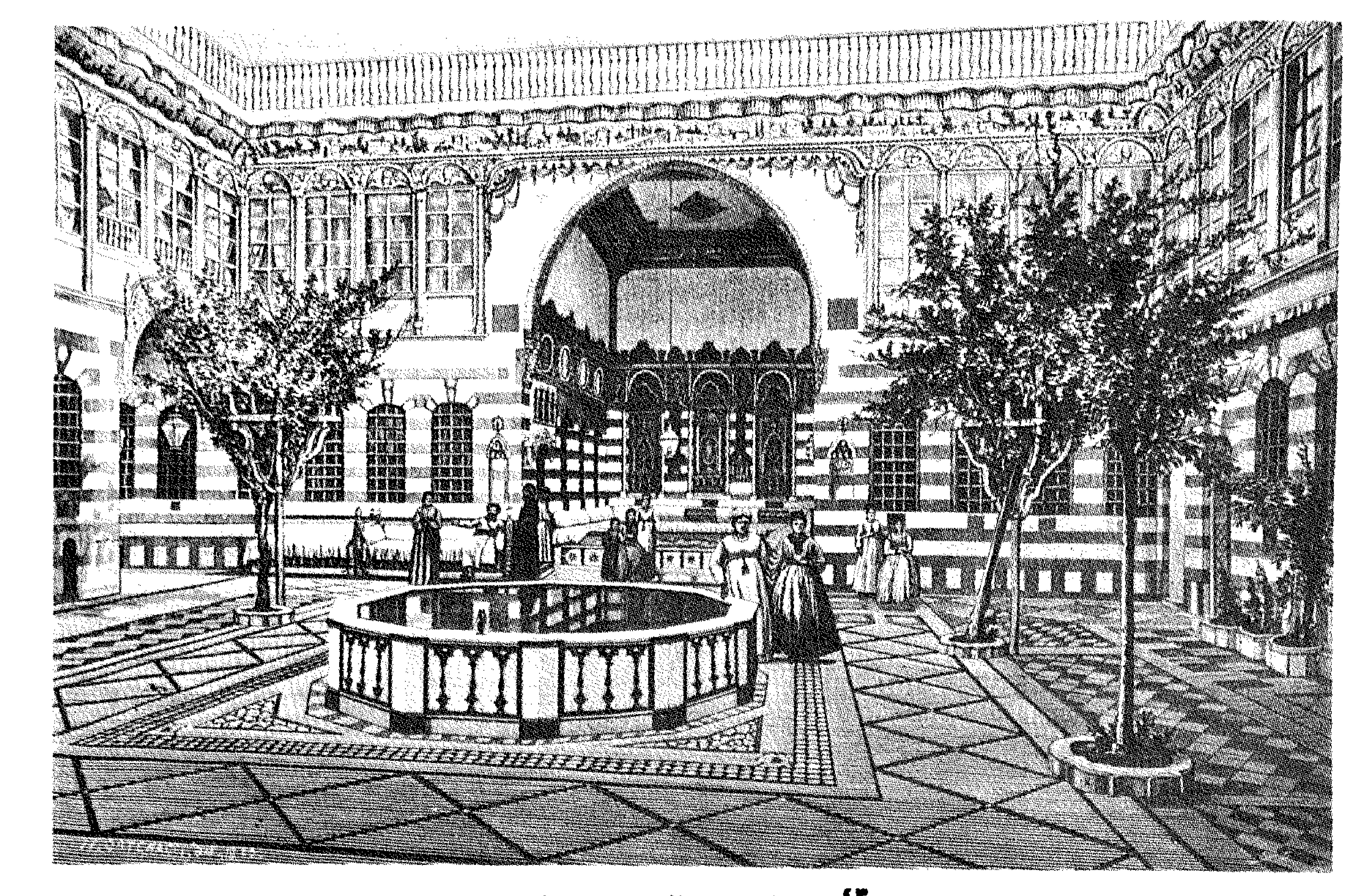


٤٠ — جامع قرطبة من الداخل

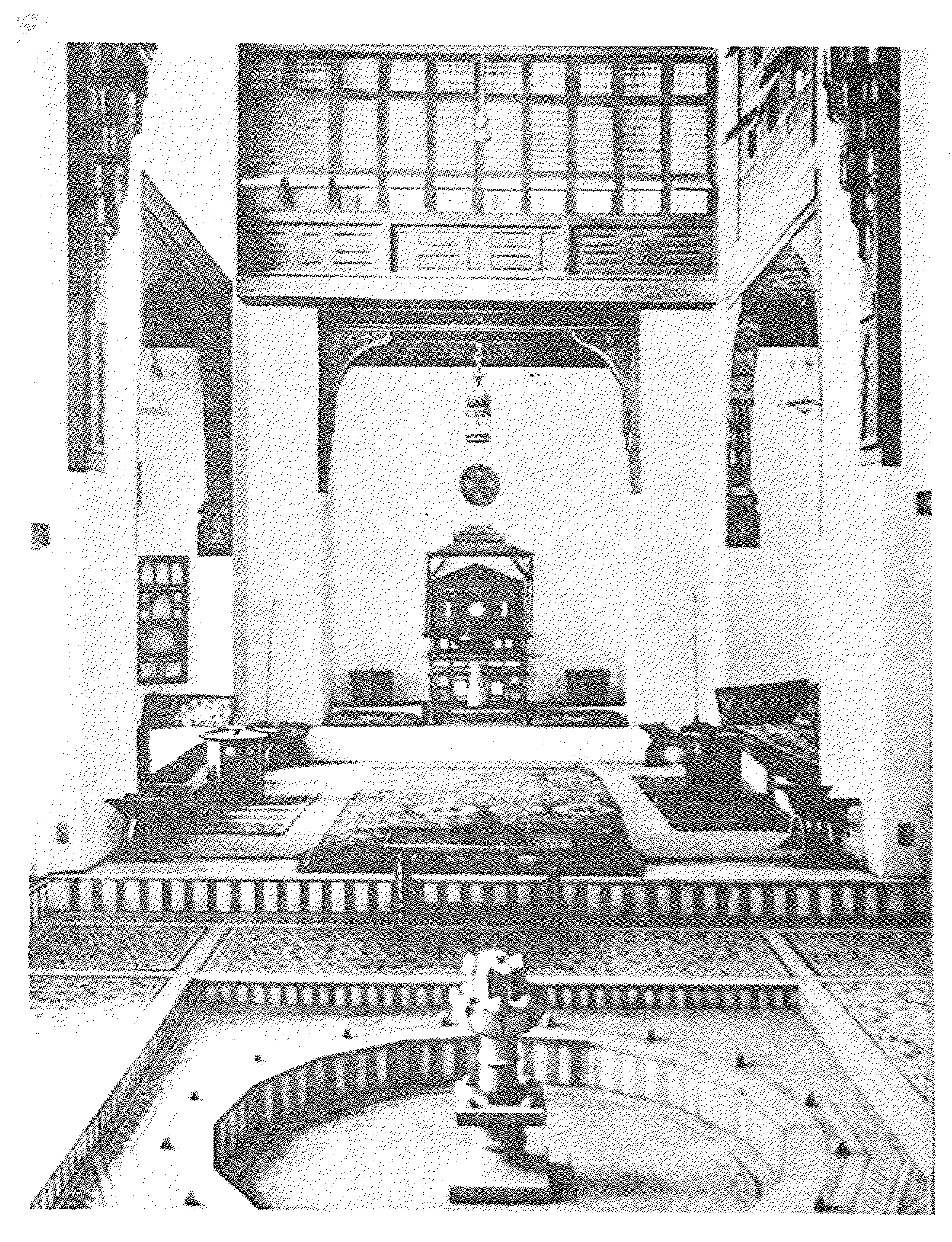
٤١ — قصر الاخيضر — العراق —



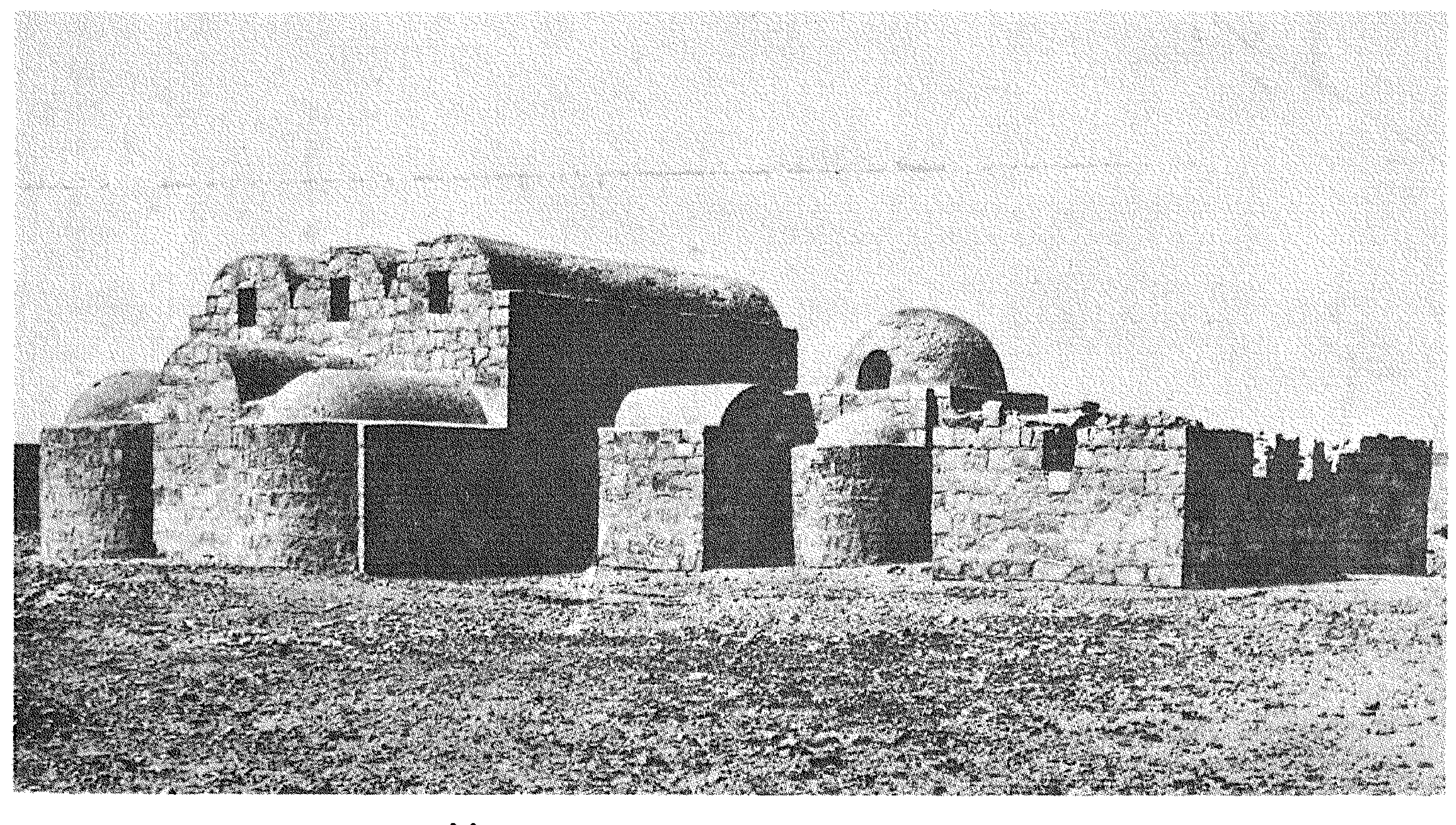
٤٢ ـ النظام المعماري الحيري ـ نموذج ـ مخطط قصر اسيس ـ سورية



٤٣ ــ فناء منزل والايوان ــ دمشق .



٤٤ ــ احدى قاعات البيت العربي في القاهرة .



٤٥ ــ حمام قصير عمرة في الاردن ــ بني في عهد هشام .

المحتوى

صفحة

صدر في هذه السلسلة

العنوان	المؤلف
١ ـ الحضارة	تأليف : د. حسين مؤنس
٢ ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د. احسان عباس
٣ ـ التفكير العلمي	تأليف : د. فؤاد زكريا
٤ ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : د. احمد عبد الرحيم مصطفى
٥ ـ العلم ومشكلات الانسان المعاصر	تأليف : زهير الكرمي
٦ ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د. عزت حجازي
٧ ـ الاحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : د. محمد عزيز شكري
٨ ـ تراث الاسلام ـ ١	ترجمه : د. زهير السمهوري
٩ ـ اضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د. نايف حرما
١٠ ـ جحا العربي	تأليف : د. محمد رجب النجار
١١ ـ تراث الاسلام ـ ٢	ترجمة : د. حسين مؤنس احسان صدقي العمد
١٢ ـ تراث الاسلام ـ ٣	ترجمة : د. حسين مؤنس احسان صدقي العمد
١٣ ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د. انور عبد العليم
١٤ ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د. عفيف بهنسي

المؤلف في سطور

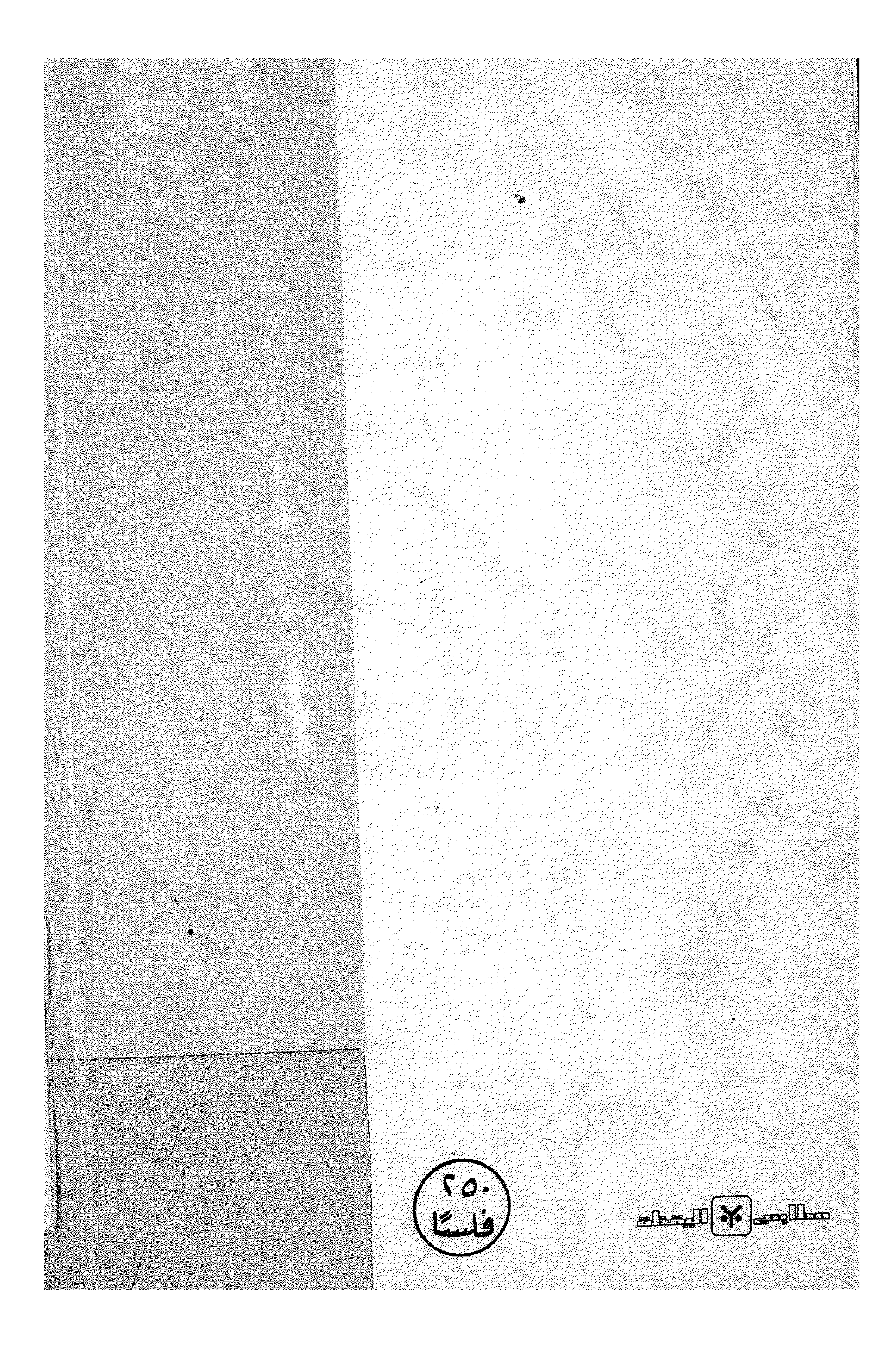
د. عفيف بهنسي

- ولد في دمشق عام ١٩٢٨ .
- حصل على دكتوراه الدولة في فلسفة الفن من جامعة السربون بفرنسا .
- يعمل حاليا مديرا عاما للآثار والمتاحف في الجمهورية العربية السورية ، واستاذا للفن في جامعة دمشق منذ عام ١٩٥٩ .
- صدر له ما يزيد على العشرين كتابا ، بين مؤلف ومترجم ، في فلسفة الفن وتاريخه ، منها : الاسس النظرية للفن العربي ، الفن والقومية ، الفن الاسلامي (ترجمة)، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ، القصور الشامية في العهد الاموي وزخارفها ، مشكلة المدينة العربية القديمة ، معجم مصطلحات الفنون (ثلاثي اللغات).
- كما نشر العديد من المقالات في كبريات المجلات العربية والعالمية .



الكويت	٢٥٠	فلسا	ليبيا	٢٥	قرشا	عمان	٤	ريال
السعودية	٥	ريال	المغرب	٥	دراهم	اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس
العراق	٣٠٠	فلسا	تونس	٥٠٠	مليم	اليمن الشمالية	٥ر٤	ريال
الاردن	٢٥٠	فلسا	الجزائر	٥	دنانير	البحرين	٤٠٠	فلس
سوريا	٣	ليرات	مصر	٢٥٠	مليما	قطر	٥	ريال
لبنــان	٥ر٢	ليرة	السودان	٢٥٠	مليما	الامارات العربية	٥	درهم

الاشتراكات : يكتب بشأنها الى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،
ص.ب ٢٣٩٩٦ — الكويت


٢٥٠
فلسًا